

NOTIONS D'INTERPRÉTATION dans le chant traditionnel en Haute Auvergne



Le Banquet, Victor Fontfreyde (extrait)

Eric DESGRUGILLERS

(d'après le mémoire pour le DEM musiques traditionnelles CRR Limoges septembre 2008)

INTRODUCTION

A l'écoute des collectages réalisés sur l'Auvergne, outre la variété des répertoires et la qualité de certaines voix, j'ai été frappé de la manière de faire ou plus exactement du « savoir faire » des chanteurs de tradition orale de ce territoire. Le soin apporté au traitement de la mélodie et le sens que cela donne à l'histoire racontée me paraît être un élément essentiel de la transmission. L'émotion suscitée, toujours renouvelée à chaque écoute me semble suffisamment présente pour ne pas être anodine. L'ouverture à d'autres territoires m'a confirmé cette impression. Quelque soit l'aire culturelle, les chanteurs de tradition ont a priori des manières de chanter qui paraissent analogues, en tout cas toujours aussi directe et émouvante. Ceci dit, en revenant sur les collectages auvergnats, il me semble mieux saisir après coup sans pouvoir toutefois les identifier les particularismes du territoire, et avec eux l'originalité de chaque interprète. Ce mémoire est l'occasion de mettre à jour toutes ces impressions diffuses et de tenter d'isoler des faits, des constantes, de mettre des mots et des exemples précis sur ces intuitions. Le présent travail a donc pour objectif – au moyen de relevés et d'analyses musicales – de mettre en évidence des éléments pertinents de l'interprétation dans le chant de tradition orale en Haute Auvergne.

Cela pose cependant un certain nombre de problèmes. Les relevés et analyses se réclament d'une démarche scientifique, ce qui est assez délicat dans le sens où l'interprétation d'une chanson est l'expression d'une subjectivité à un moment précis et fait plus appel à des éléments affectifs et humains qu'à des données quantifiables et mesurables. Par ailleurs, on doit s'assurer que l'aire culturelle citée est pertinente par rapport à ce qu'on étudie. Il faut donc commencer par définir certains termes afin d'établir un point de départ.

Le dictionnaire définit ainsi l'interprétation :

« **interprétation** : n.f. Action d'interpréter. Façon dont une œuvre dramatique, musicale ou chorégraphique est jouée »¹.

Cette définition met bien en valeur la *façon* de faire. L'étude de l'interprétation devra donc s'attacher aux moyens mis en œuvre par les chanteurs lors de l'exécution des chansons. Une autre définition peut éclairer ce propos :

« **interpréter** : v.t. [...] Rendre compréhensible, traduire, donner un certain sens à »²

Pour le chanteur interpréter reviendrait donc à rendre compréhensible son intention, à la traduire au moyen d'un texte et d'une mélodie existant déjà, à donner un sens à ce texte et à cette mélodie.

Parler d'interprétation revient donc à évoquer la façon de faire du chanteur, son attitude face à la chanson, et son appropriation personnelle en vue d'actualiser cette chanson. Autrement dit le chanteur met en jeu ses connaissances et sa propre histoire quand il chante, c'est-à-dire sa culture. Il serait intéressant, par le biais de l'anthropologie, de voir comment l'aire culturelle, par les données qu'elle véhicule et les expressions sociales qu'elle porte, peut agir sur l'interprétation personnelle

¹ *Larousse de Poche*, Presses Pocket, 1993, p.359.

² *id.* p. 360.

d'une chanson. Cependant le présent travail se limitera aux seules données musicales, tout en étant conscient des éclaircissements évidents qu'apporterait une étude approfondie du contexte ; ce dernier ne sera abordé qu'en cas de réel besoin, de manière à ne pas mélanger les points de vue.

Afin de respecter le cadre et mener à bien les analyses, cette étude se bornera à trois chansons, deux en français : *Le Vingt-cinq du mois d'Avril* et *Brave Capitaine*, une en occitan : *La Marion e l'ase*. Plusieurs interprètes seront abordés par morceau, dont certains se retrouvent sur deux des trois chansons. Mais il ne sera pas question de généraliser à tout le territoire les éléments trouvés. Pour établir des données générales il faudrait prendre en compte tous les documents sonores et écrits concernant les collectes sur ce territoire, en tenant compte des données historiques, sociales et culturelles. Nous resterons donc dans la bulle que forment le chanteur et sa chanson, ne tenant compte que de ce que porte la voix.

Le cadre étant ainsi délimité, la question suivante se pose : dans quelle mesure l'interprétation est-elle analysable et quels en sont les outils ? Cela revient à se demander de quoi est faite une interprétation, autrement dit quelles en sont les règles – si elles existent. Sachant cela, on peut se demander quel est l'apport personnel du chanteur, quel est l'apport collectif qui passe à travers sa voix ? Et enfin quels liens le chanteur entretient-il avec sa chanson ?

Afin de mieux cerner l'intérêt des analyses, il convient d'abord d'expliquer le choix du corpus ainsi que la méthode utilisée pour les mettre en valeur. Après un aperçu de la place du chant dans le territoire, il sera plus aisé de comparer et de commenter nos relevés dans une double approche : entre vues d'ensembles et zooms détaillés afin de mieux cibler les éléments constitutifs de l'interprétation. Enfin, ces éléments constitutifs seront testés et approfondis, de manière à saisir l'essentiel de la relation entre l'interprète et sa chanson.

I. ENJEUX, MÉTHODE ET PAYSAGES

« Qui veut aller loin ménage sa monture » dit le proverbe. Afin de ne pas partir sans bagages et nous retrouver démunis au milieu du chemin, il est d'abord utile de savoir d'où l'on part et avec quoi. Avant de rentrer dans le détail des analyses, il convient de poser le décor et d'affiner les enjeux d'une étude sur l'interprétation du chant traditionnel en Haute Auvergne.

A. MÉTHODE DE RELEVÉS ET D'ANALYSES

Pour isoler des éléments pertinents et constitutifs de l'interprétation, sans les connaître au préalable, il a fallu mettre au point une méthodologie d'approche. Cela a consisté à faire des relevés selon les critères exposés ci-dessous³. Ce sont les mêmes pour toutes les chansons ce qui a permis d'établir des comparaisons. L'objectif était de ne pas se noyer dans les détails en ayant une vision d'ensemble, de manière à pouvoir interpréter les détails à l'aide de faits concrets. Mais il a fallu une sélection nécessaire.

1. Corpus – choix des morceaux et des interprètes

Il est dans un premier temps important d'expliquer le choix des trois chansons et de ceux qui les chantent, ce qui est déjà une première étape vers la compréhension de l'interprétation.

a. Types de documents et type de chansons

Le présent travail se fonde uniquement sur des documents sonores. Ils apparaissent comme le choix le plus pertinent : eux seuls permettent d'entendre le chanteur en situation ainsi que sa véritable manière de chanter. La source écrite est souvent trop limitée et nécessairement infidèle, figeant sur une partition un seul couplet d'une chanson remplie de variations. Dans un numéro de *La lettre d'information du CMTRA*, Catherine Perrier, chanteuse et collectrice, déclare :

« L'émission vocale et le timbre, le phrasé, les variations mélodiques ou rythmiques, la présence ou l'absence d'ornementation, déterminent un espace de liberté dont la partition ne peut rendre compte »⁴

Les éléments évoqués ici par Catherine Perrier semblent selon elle définir justement ce qui fait l'interprétation d'une chanson. En suivant ce propos il est donc plus judicieux d'écarter les sources écrites pour privilégier les sources sonores.

Au sein des documents qui étaient à ma disposition, j'ai recherché des chansons permettant une mise en valeur immédiate de l'interprétation, à savoir les extrêmes suivants : les « chansons à rythme libre » et le genre de la complainte d'une part, le chant cadencé « à refrain de type ronde » et au caractère plus léger de l'autre. Jean-Marc Delaunay, à qui j'emprunte ces termes définit ainsi ces deux genres :

« J'utilise le terme de rythme libre pour caractériser un type d'interprétation non mesurée, sans pulsation marquée ni rigidité des durées respectives des notes. Le rythme

³ Cf. Annexes où les relevés exhaustifs sont présentés.

⁴ *La lettre d'information du CMTRA*, n°69, Avril, mai, juin 2008, p.3

est plutôt déterminé, de façon souple, par le rythme des mots et de la respiration. C'est une sorte de déclamation, qui contient quand même des motifs rythmiques, sans que ceux-ci puissent s'inscrire rigoureusement dans une pulsation régulière.

Il s'agit souvent de chansons narratives ou dialoguées, d'une certaine longueur ; »⁵

Cette définition du chant libre rejoint et complète les propos de Catherine Perrier sur « l'espace de liberté ». On retrouve cette notion (qui semble être utilisée à défaut pour désigner les éléments constitutifs de l'interprétation) dans la définition qu'il donne de la chanson à refrain :

« Bien qu'on les connaisse en Limousin et en Auvergne que chantées par des solistes [...] on reconnaît facilement dans ces chansons les structures caractéristiques du « chant à répondre ». [...] elles ont été attestées comme chansons servant à la marche ou à la danse »⁶

La fonction première de ce type de chant, à savoir répondre et danser, se serait alors perdue dans le territoire qui nous concerne, où le chanteur est principalement soliste.

Or, une chanson se compose d'un texte et d'une musique, et les éléments de l'interprétation se portent nécessairement sur les deux.

b. Présentation des chansons

La première chanson étudiée – *Le vingt-cinq du mois d'Avril* – n'est pas réservée au seul territoire de la Haute Auvergne. Elle semble faire partie de ces complaintes qui ont voyagé⁷. Elle traite de l'histoire du porte-enseigne blessé à la guerre qui réclame son amie sur son lit de mort. Cette chanson, comme beaucoup d'autres, parle d'amour, de guerre et de mort ; derrière cette apparente « banalité » qui n'est peut-être qu'un prétexte, qu'un cadre, on peut se demander ce que les interprètes racontent réellement ?

La deuxième chanson – *Brave Capitaine* – est encore une complainte répandue dans toute la France⁸ et rappelant par son thème un Moyen Âge plus imaginaire que réel et par conséquent intemporel. Il s'agit de l'histoire de la fille enfermée dans la tour par son père et demandée par son amant, un capitaine qui l'emmènera vivre au régiment. Cette chanson permettra de tempérer ou de vérifier les données obtenues lors de l'analyse de la première, mais aussi de voir comment les chanteuses actualisent dans leur interprétation un propos qui n'est déjà plus de leur temps⁹.

En ce qui concerne la troisième chanson, *La Marion e l'ase*, il s'agit d'un chant à refrain qui semble très répandu dans la chanson de langue occitane en Auvergne, en Limousin et vraisemblablement au-delà. En voici le propos qui servira de traduction :

⁵ Jean-Marc Delaunay, *Cahier de chansons du Pays de Tulle – Léon Peyrat*, CRMT, 2003, p.17. il faudrait rajouter au « rythme des mots » et à la « respiration », la notion d'intention, car le phrasé (rythme et respiration) témoigne de l'individu, plus que du style musical (voir partie III,)

⁶ *op. cit.* p.19.

⁷ Plusieurs chansons du répertoire Coirault semblent se reporter à cette histoire à la lecture des titres, mais aucune ne correspond à la coupe 8M8M8F8F...

⁸ cf. le *Catalogue* de Coirault, type 1425 (coupe : F5F5M5) (cat. Laforte : II, A-75, *La fille du Maréchal de France*

⁹ ce point est abordé dans la troisième partie (III)

L'histoire raconte que Marion, jeune fille aux mœurs légères, amène sur son âne un sac de blé à faire moudre au moulin. Le meunier très content de la voir arriver, lui demande d'attacher l'âne à un endroit. Pendant que le moulin fait sa besogne, le meunier – fin coureur de jupons – prend du bon temps avec Marion. Au même moment, le loup qui rôdait à l'entour mange l'âne. Marion se désespère ; le meunier lui offre quelques pièces pour se racheter un âne. Ce qu'elle fait. Elle rentre chez elle et est accueilli par son père – ou son mari, selon les versions – qui pleure, ne reconnaissant pas son âne, qui selon lui avait les quatre pattes blanches – parfois c'est deux – et le museau, ou l'oreille ou encore le derrière (« la reja del cuou », littéralement « la raie du cul ») noir. Marion s'en tire en affirmant qu'au mois d'avril ou de mai, toutes les bêtes changent de peau, ainsi a fait l'âne.

Les motivations de ce choix sont multiples. On peut trouver de nombreux interprètes. Cette chanson présente alors beaucoup de matières propres à la comparaison. On peut interroger notamment la musicalité de la langue, la dimension collective de cette chanson, ainsi que son appropriation par les chanteurs. L'intérêt de *La Marion e l'ase* réside autant dans la forme à refrain que dans le fond de la chanson. Dans l'ouvrage *Chansons d'Auvergne*, où figurent deux versions du corpus, cette chanson est classée dans la rubrique « chansons pour rire »¹⁰. S'il s'agit effectivement d'une chanson « pour rire », elle prendrait le contre-pied des plaintes, (cela permettrait de vérifier si les éléments de l'interprétation pertinents dans les plaintes ne sont pas propres à ce genre et s'ils sont efficaces sur un autre répertoire) Nous verrons que les choses sont loin d'être aussi simples et qu'il faut se méfier des catégorisations.

Le choix de l'interprète s'avère alors aussi important que celui de la chanson.

c. Choix particuliers et représentatifs des interprètes

Le choix s'est porté sur des interprètes et des chansons qui m'ont interpellé. Cela m'a paru particulièrement pertinent. En effet, l'interprétation fait naturellement appel à des données d'ordre affectif. L'auditeur se sert de son vécu personnel pour apprécier les choix du chanteur. J'ai donc été attentif à ce que j'aimais. L'analyse n'est venue qu'ensuite. J'ai donc d'abord choisi quelques interprètes marquants¹¹, isolé les trois chansons et recherché d'autres interprètes et d'autres versions¹², très différents ou pas, afin d'isoler des points communs et des constantes.

D'autres interprètes et d'autres chansons auraient tout à fait pu remplacer ceux qui ont été choisis, ces derniers n'étant pas forcément les meilleurs dans leurs catégories. L'attention s'est portée sur la manière de chanter, sur la manière de dire la chanson. Aussi, le nombre d'interprètes et leurs lieux d'origine ne sont-ils pas anodins.

Les interprètes de la première chanson, *Le vingt-cinq du mois d'Avril*, sont des chanteuses connues et reconnues de notre territoire, collectées à des moments différents les unes des autres. Il s'agit de Marie-Jeanne Besseyrot rencontrée entre

¹⁰ *Chansons d'Auvergne – cançons de la vida*, A. Bruel, J.C. Rocher et D. Huguet, coll. « lo biais », éd. L'Ostal de Libre, 1996.

¹¹ Il s'agit de : Marie-Jeanne Besseyrot, Jeanne Murat, Virginie Granouillet, Raymond bonhomme et Pierre Boyer.

¹² J'ai d'abord cherché dans l'aire culturelle : Hélène Deflisque, Firmin Tyssandier. Puis j'ai pris pour témoin des chanteurs d'autres territoires (tout en restant dans le Massif Central) : Abel Courbet, Marie Tulon et Gilberte Tarit.

1976 et 2000 par André Ricros¹³ ; de Jeanne Murat, collectée en 1977 par Eric Montbel, A.Ricros, Olivier Durif et José Dubreuil¹⁴ ; et de Virginie Granouillet auprès de qui a enquêté Jean Dumas aux alentours de 1960¹⁵. L'étude de la première chanson permettra peut-être de voir si des constantes peuvent être dégagées entre ces trois chanteuses de l'Auvergne administrative qui sont de générations différentes.

D'ailleurs deux interprètes sont communes aux deux complaintes : Virginie Granouillet et Jeanne Murat. De manière à questionner des éléments du chant propres au territoire, les deux autres interprètes de *Brave Capitaine* ont été choisies en Basse Auvergne (Marie Tulon, Billom, 63) et dans le Forez (Gilberte Tarit, Noirétable, 42)¹⁶.

Quant aux interprètes de *La Marion*, ils ont été choisis dans la mesure où leurs interprétations ne se ressemblaient pas dès la première écoute. Il a fallu dans ce cas, tenir compte des choix précédents faits sur les autres chansons. La recherche s'est d'abord axée sur le territoire : deux versions proviennent d'Artense, il s'agit de celles de Firmin Tyssandier¹⁷ (Bagnols, 63) et de Raymond Bonhomme¹⁸ (Montboudif, 15). Deux autres chanteurs viennent des monts du cantal : Pierre Boyer¹⁹ (St Jacques des Blats) et Hélène Deflisque²⁰ (Cheylade). L'arbitrage, pour ainsi dire, est assuré par le corrézien Abel Courbet²¹ (Saint-Salvador, 19).

Afin d'affiner les analyses, il a fallu faire des relevés précis et, au préalable, noter les textes et les partitions. Cela n'a pas pu se faire de n'importe quelle manière.

2. Notations textuelles et musicales des éléments de l'interprétation

Il s'agit de voir quelles sont les possibilités de noter le texte et la musique d'une chanson en tenant compte de la manière de faire de la chanteuse ou du chanteur, c'est-à-dire des éléments de styles qui leur sont propres ou qui témoignent d'une tradition locale. Afin de les isoler, j'ai choisi certains critères qui m'ont paru propres à mettre le style en évidence.

¹³ Marie-Jeanne Besseyrot, *Fabienne*, AMTA, 71320, 1998 (CD)

¹⁴ *Musique du canton de Mauriac*, AMTA, 71020 (K7).

¹⁵ Cf. Claude Rocher *En écoutant la Baracande*, FDFR de l'Allier et AMTA, 1994 ; les extraits musicaux m'ont été fournis par F.Etay à partir d'un collectage de J.Dumas.

¹⁶ Marie Tulon : *Atlas Sonore, Billom*, AMTA, 71140 (K7) et Gilberte Tarit : *Musique du Canton de Noirétable*, ADDIM (42) (K7)

¹⁷ Firmin Tyssandier a été collecté par Eric Cousteix et José Dubreuil ; l'extrait musical est tiré des archives du CDMDT 63 « Les Brayauds ».

¹⁸ *Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne*, Le Chant du Monde, LDX 74635, 1977 (33 tours) ; collectage d'Alain Ribardièrre.

¹⁹ *Musique du canton de Vic sur Cère*, AMTA, 71080, 1988 (K7).

²⁰ *Musique du canton de Murat*, AMTA, 71020 (K7) ; collectée par D. Huguet

²¹ coll. Françoise Etay. Il s'agit d'un membre de la famille de Léon Peyrat, violoneux et chanteur des monts des Monédières en Corrèze. Ce dernier connaît d'ailleurs plusieurs versions de cette chanson.

a. Distinction des différents éléments définis comme critères

Afin de définir quels sont les critères permettant de mettre en valeur les éléments constitutifs de l'interprétation, revenons sur la citation de Catherine Perrier énoncée plus haut.

« L'émission vocale et le timbre, le phrasé, les variations mélodiques ou rythmiques, la présence ou l'absence d'ornementation, déterminent un espace de liberté dont la partition ne peut rendre compte »

Certains termes n'ont pas besoin d'être discutés et constituent d'emblée des critères qui semblent pertinents : *l'ornementation*, les *variations mélodiques*, les *variations rythmiques*. En effet, ces trois phénomènes sont le reflet des choix artistiques du chanteur et concernent en premier chef l'interprétation. Mais d'autres critères sont nécessaires pour affiner l'analyse.

L'émission vocale et le timbre concernent *la qualité de la voix*, celle-ci peut s'apprécier grâce aux éléments suivants²² :

- *le timbre*, comme le propose C. Perrier, c'est-à-dire le son de la voix, son épaisseur ;
- *le vibrato* : ce dernier, on le verra, est un élément esthétique important ; on ne peut pas le détacher du phrasé, ni de l'ornementation. Sa présence ou son absence crée un espace différent.
- *le registre* : C. Perrier n'en parle pas, mais à l'écoute des extraits sonores, la variété des registres de voix est assez frappante. Nous verrons plus loin en quoi il s'agit d'un critère important.

Dans ce que Catherine Perrier appelle le phrasé, il est possible de distinguer plusieurs phénomènes qui se complètent mais qui sont différents. Le *débit* détermine en effet la vitesse d'exécution – celle-ci étant laissée au choix de l'interprète. Ce débit est ponctué par les *appuis* rythmiques, les notes *tenues* et les *respirations*. L'ensemble constitue donc le phrasé.

Dans l'optique d'une analyse, il n'est pas inopportun de rajouter des critères plus descriptifs, qui comparés entre eux suivant les différentes versions, ne manquent pas de révéler des phénomènes intéressants. Il s'agit de la *structure* des morceaux (parfois la structure du texte est différente de celle de la mélodie, la distinction a donc été faite), des *modes* (pour lesquels ont été distingués les échelles et ambitus) et des *notes mobiles*.

Tous ces critères d'analyses ont été rassemblés dans des « fiches techniques » (une par morceau) présentées en annexe, permettant ainsi de comparer ce qu'ils mettent en valeur. Certains de ces critères ont été affectés au texte, les autres à la mélodie.

²² Dans les fiches techniques, j'ai rajouté de temps en temps un quatrième critère de la qualité de la voix lorsque ceci était flagrant : il s'agit des harmoniques. Chez certains interprètes la voix est émise et placée de telle manière qu'elle se remplit d'harmoniques, le plus souvent aigues, afin de la rendre plus sonore.

b. La notation du texte

Le choix de cette affectation a permis de ne pas négliger la musique au détriment du texte, ni le texte au détriment de la musique. Les deux étant inséparables, j'ai cependant été contraint de les séparer pour l'analyse, mais en affectant au texte les éléments de style qui se traduisent dans la musique à l'écoute. En effet, afin de ne pas perdre le lien avec la musique et également pour éviter de surcharger les partitions, j'ai préféré noter les ornements, les notes tenues et les appuis rythmiques sur le texte. Cela facilite considérablement la lecture de la partition et permet surtout d'avoir une idée assez précise du phrasé de l'interprète, donc de sa relation à l'histoire qu'il raconte. Pour conserver le déroulement de l'histoire d'une part, et de la mélodie de l'autre, j'ai noté l'ensemble des couplets chantés pour chaque chanson.

Une autre forme de notation a été utilisée pour évaluer le choix des épisodes et le traitement fait à l'histoire racontée. J'ai rassemblé toutes les versions de chaque chanson dans un tableau synoptique (chaque couplet commun en regard sur une même ligne). Il a été préférable de le faire pour le texte et non pour les partitions, car les mélodies – même si elles présentent des points communs – sont trop différentes dans leurs notations pour être notées dans un seul et même tableau de comparaison qui serait alors illisible. Le texte m'a permis en fait, de noter des éléments musicaux simples qui ne sont que très difficilement transcriposables dans une partition.

Les critères pris en compte dans la notation du texte sont : la structure textuelle, la respiration, le débit, les appuis, les notes tenues, les ornements, ainsi que la qualité de la voix, même si cette dernière concerne plus la musique que le texte. Cependant, elle s'apprécie à la lumière de l'histoire qui lui donne un sens. Elle concerne surtout ce que raconte la chanson, pas uniquement la mélodie.

c. La notation de la musique

Le parti a été pris de noter la chanson dans son ensemble, afin de rendre compte le mieux possible des variations mélodiques et rythmiques dans leur déroulement. L'interprétation ne peut se saisir que dans la spontanéité, aussi a-t-il fallu tricher pour que les notations soient lisibles et utilisables.

Toutes les partitions ont été écrites dans le même ton pour faciliter la comparaison. J'ai choisi le ton de *sol* car il est alors aisé d'écrire au-dessus et en dessous de la tonique sur la portée. On le voit, les notations musicales proposées ont un but pratique, et non d'exactitude. C'est pour cette raison que suivant la chanson, et suivant la version, le système de notation n'est pas nécessairement le même. L'objectif a été de rendre compte de la tendance qui se dégage de l'écoute et en quelque sorte d'être plus fidèle à l'esprit qu'à la lettre.

Lorsque cela s'entend de manière flagrante, les valeurs des notes ont été notées à l'aide de croches et de noires, même dans les chansons libres. Il n'est donc pas étonnant si, dans presque tous les cas, il n'y a pas d'indication de mesure. Cela montre d'ailleurs que la musique traditionnelle ne se pense pas en mesure, mais en temps, en appuis, sans que ces derniers soient toujours réguliers d'ailleurs.

Autant d'incertitudes entourent la hauteur des notes. Là non plus, il n'a pas été possible d'être exact. Pour simplifier la notation, tout en respectant les

tendances, les signes suivants ont été employés, dans un but pratique de transcription des notes mobiles, ces signes étant parlants par rapport à la convention (# et b), sans être pour autant conventionnels ²³:

- **(b)** (« demi bémol ») a été utilisé pour qualifier la *tierce* lorsqu'elle est **neutre** (c'est-à-dire, dans notre cas, non pas exactement entre la tierce mineure et la tierce majeure, mais quelque part entre les deux) ; s'applique également à la *sixte*. Cet élément de notation désigne donc une altération de la note tirant vers le bémol sans toutefois l'atteindre.
- **(#)** (« demi dièse »), qualifie la *quarte* lorsqu'elle est augmentée, sans pour autant atteindre le # ; s'applique également à la *septième*, qui, dans ce cas est qualifiée de neutre, comme la tierce. Il peut arriver que ces deux signes (b) et (#) qualifient les autres notes, montées ou baissées de manière impossible à cerner.
- **Bécarre** entre parenthèse signifie que la note tend vers sa hauteur naturelle, c'est-à-dire vers sa hauteur de référence dans la gamme majeure tempérée de la musique occidentale savante.

Lorsque le mode est identifiable, l'armure a été indiquée. Les altérations sont toutefois notées au-dessus de la note qu'elles qualifient et non à côté, de manière à suggérer la tendance, pour la bonne et simple raison que les échelles ne sont pratiquement jamais tempérées. Dans son article *La chanson traditionnelle des collectes Millien aux collectes des années 70*, Anaïs Guillaumeau interroge ainsi la transcription musicale :

« Aujourd'hui, les collectages sonores permettent de rendre compte des subtilités du chant traditionnel. Toutefois le travail de transcription continue de poser les questions suivantes : faut-il noter l'intégralité des couplets ? Peut-on parler de tonalité [...], de modalité, ou d'abandonner l'idée de gammes et de modes ? Comment écrire les notes qui sortent du système tempéré ? [...] Comment noter les variations de tempo, les accentuations, les alternances de rythmes binaires et ternaires ? »²⁴

Faute d'avoir pu répondre précisément à toutes ces questions, le système conventionnel est quelque peu bousculé afin de faciliter la lecture et la compréhension de l'écoute des extraits sonores. Aussi, a-t-il été préférable compte tenu de ces éléments, que les transcriptions musicales restent manuscrites, les logiciels portant tous sur le système tempéré classique, et ne permettant pas les licences que j'ai prises. Ils ne permettent pas non plus de noter certaines subtilités dont nous pourrions avoir besoin selon les critères d'analyses qui sont rattachés à la partition. Ceux-ci sont : la structure musicale, la mesure et les appuis, les notes mobiles, le mode (ambitus, échelle), les variations mélodiques et rythmiques.

Après avoir expliqué et justifié notre démarche, il convient de décrire brièvement l'endroit d'où l'on part, c'est-à-dire le paysage où évoluent ces chansons. Pour ne pas perdre le fil de notre propos, nous n'exposerons du contexte que ce qui nous semble utile à la compréhension de la notion d'interprétation et du corpus concerné.

²³ J'emprunte ces signes à Jean-Marc Delaunay qui les a utilisés pour noter les tempéraments particuliers de la musique de l'Artense (Archives des Brayauds, CMDT 63).

²⁴ In *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, Modal, 2001, p. 44.



Louise Reichert, chanteuse qui a vécu à Pervinquier (Pons, 12) et originaire de Lacase de Lacapelle del Fraisse (15)

B. UNE AIRE CULTURELLE AUX FRONTIÈRES AMBIGUËS

Je me suis toujours demandé comment on pouvait délimiter de manière cohérente une aire culturelle. Cela doit prendre en compte des renseignements de divers horizons (sociologique, culturel, historique, etc...) sur plusieurs niveaux (local, régional, national) ; un tel rassemblement de données demande un investissement dont on ne peut rendre compte ici. Il doit y avoir plusieurs strates et les frontières doivent bouger selon les points de vue. Il faut donc se contenter de cerner seulement quelques éléments en étant conscient des lacunes occasionnées par ces choix.

1. Paysage, pays et chant : une géographie complexe.

L'Auvergne administrative, telle qu'elle est connue aujourd'hui, rassemble en fait une quantité de pays différents correspondant à des paysages et mœurs locaux. Le territoire sur lequel s'appuie notre étude ne correspond pas aux frontières habituelles. Voici quelques éléments permettant de mieux le cerner.

a. Haute-Auvergne et Basse-Auvergne

Généralement, on désigne par Basse Auvergne le département du Puy de Dôme et par Haute Auvergne celui du Cantal. Mais ces appellations sont liées aux différents « pays » locaux. Or la carte suivante²⁵ montre clairement que ces pays composant la région ne correspondent pas aux limites départementales :

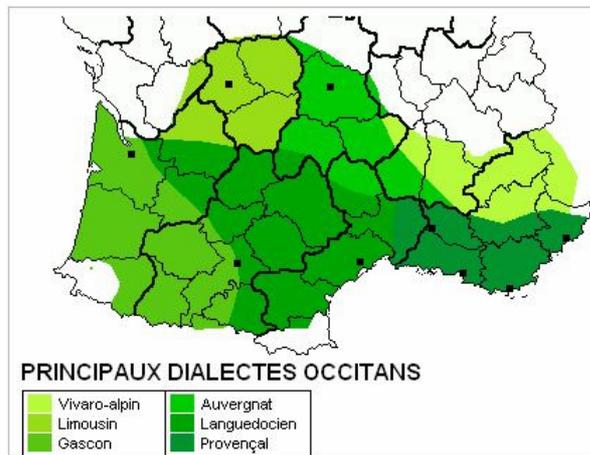
²⁵ Cette carte, ainsi que celle concernant les langues sont issue d'internet et de la base de données Wikipédia.



L'Artense, le Cézallier, la Margeride, le Brivadois sont à cheval sur les frontières officielles. Basse et Haute peuvent désigner également les altitudes, mais les monts Dore, les monts Dôme, ceux du Forez et les Combrailles ne font traditionnellement pas partie de la Haute Auvergne.

b. Dialectes et langues

Les frontières linguistiques apportent quelques éléments de réponses. On voit sur cette carte que la Basse Auvergne peut être délimitée au nord et à l'est par le dialecte auvergnat. A titre d'exemple, le canton de Noirétable (42) d'où provient une de nos interprètes (Gilberte Tarit) peut tout à fait être rattaché à cet ensemble.



Par contre, le Cantal est partagé entre deux dialectes, l'auvergnat et le languedocien. La frontière se situe entre le sud du Mauriacois à l'ouest, le Carladez à l'est et la station de ski du Lioran au nord.

Le chant traditionnel reflète-t-il la complexité de toutes ces frontières ? Si l'on s'attache à la manière de chanter, il semble plus facile de délimiter un ensemble cohérent²⁶.

2. Le chant en Haute Auvergne, généralités.

Joseph Canteloube semble avoir bien senti – tout en l'exprimant à sa façon au travers d'une vision romantico-pastorale – les liens infimes entre l'expression vocale et le paysage. Chanter, c'est avant tout remplir un espace avec sa voix²⁷.

a. Situation générale du chant

Olivier Durif rend hommage à Canteloube en ces termes :

« On ne peut pas contester la finesse, artistique et musicale, du paysage sonore évoqué par Canteloube que d'aucuns d'ailleurs pourront continuer à observer dans la vallée [de la Cère] et des alentours près de quatre-vingts ans plus tard »²⁸

Que désigne ce paysage sonore ? Il s'agit vraisemblablement du chant en plein air. C'est en tout cas ce qu'a remarqué Canteloube lors de ses enquêtes sur le terrain²⁹ et ce que propose Olivier Durif :

« Cette dimension proprement vocale du chant dans un cadre de plein air, au-delà de toute chanson et de toute paroles, ne leur est sans doute pas spécifique, mais elle est particulièrement ambiante dans les régions montagnardes et pastorales du Massif Central. Et dans cette acception, le chant n'est sans doute que l'ornement supplémentaire d'une expression vocale procédant de cette oralité omniprésente dans ce monde-là, qui va du murmure à l'oreille au cri remplissant le vallon. » (*op. cit.* p.73)

Voici la carte que j'ai dressée à partir des collectages publiés par l'AMTA, ainsi que certains autres inédits³⁰. Sont indiqués les lieux correspondant à des enquêtes faisant état de ce type de chant³¹.

²⁶ Il faudrait noter, grâce aux témoignages recueillis sur le terrain, la zone d'influence de tel ou tel chanteur ou musicien, savoir quels autres musiciens il a pu rencontrer et voir comment un style se dessine sur une carte. Ce travail reste à faire à ce jour et ne manquera pas de livrer des informations très intéressantes.

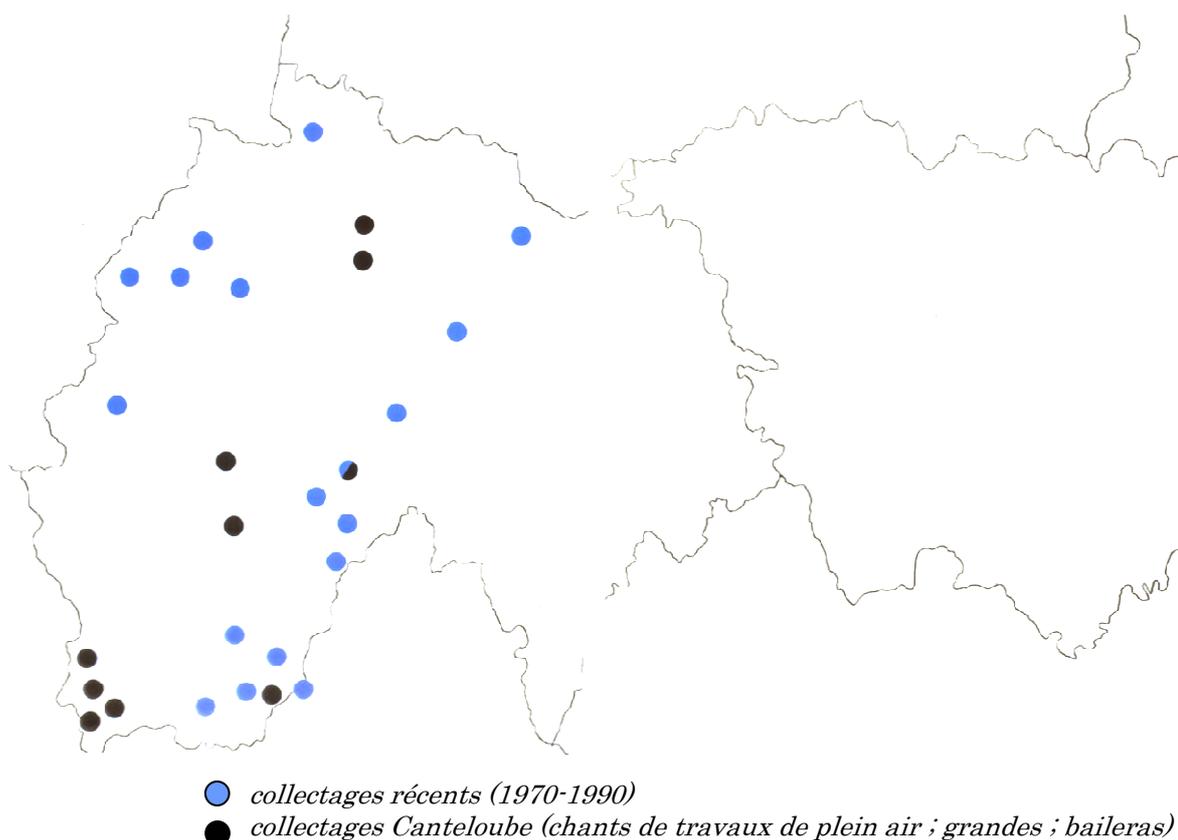
²⁷ Cf. les introductions des chapitres Haute Auvergne et Basse Auvergne de son *Anthologie des chants populaires français*, tome II, pp. 97 à 101 et 155 à 157.

²⁸ Olivier Durif, *Musique des monts d'Auvergne et du Limousin*, coll. « Musique du monde », Cité de la Musique / Acte Sud, 1998, p.73.

²⁹ « les chants les plus curieux de l'Auvergne sont les *chants de plein vent*, servant comme de rite aux grands moments de la vie rustique, tels les labours et les moissons. [...] Son austère et rude grandeur s'accorde d'émouvante façon avec les caractères du sol de l'Auvergne dont il semble la puissante voix. » *Anthologie*, tome II, p.99.

³⁰ Les publications de l'AMTA sont tous les documents intitulés « musique du canton » ou « atlas sonore ». Les sources inédites sont les suivantes : enquêtes de Jean Dumas auprès de Virginie Granouillet ; archives du CDMDT 63, enquêtes réalisées dans les Combrailles et l'Artense. Cela désigne en gros un corpus de collectages réalisés entre 1960 et 1990.

³¹ Ce type de chant comprend : les chants de travail (grandes, chants de moissons), de berger (bailera) et toutes les formes de chansons utilisant ce même type de voix.



Ce type de chant semble avoir été implanté partout. Il a l'air de s'être mieux conservé dans des régions de montagne plus isolées, en particulier les vallées et les hauts plateaux (planèze de Mauriac, Cézallier, vallée de la Cère). On voit que l'espace obtenu déborde les frontières de pays ou de dialectes mais il constitue notre aire culturelle. Il contient tout le département actuel du Cantal, L'Artense, le Cézallier, une grande partie de la Haute-Loire actuelle, à savoir : le Brivadois, la Margeride et le Velay. Ce dernier n'est traditionnellement pas rattaché à l'Auvergne pour des raisons historiques³², mais les documents sonores font état de types de chants communs. C'est pour cette raison que, selon moi, Virginie Granouillet fait partie du territoire délimité, même si cela est à première vue contestable.

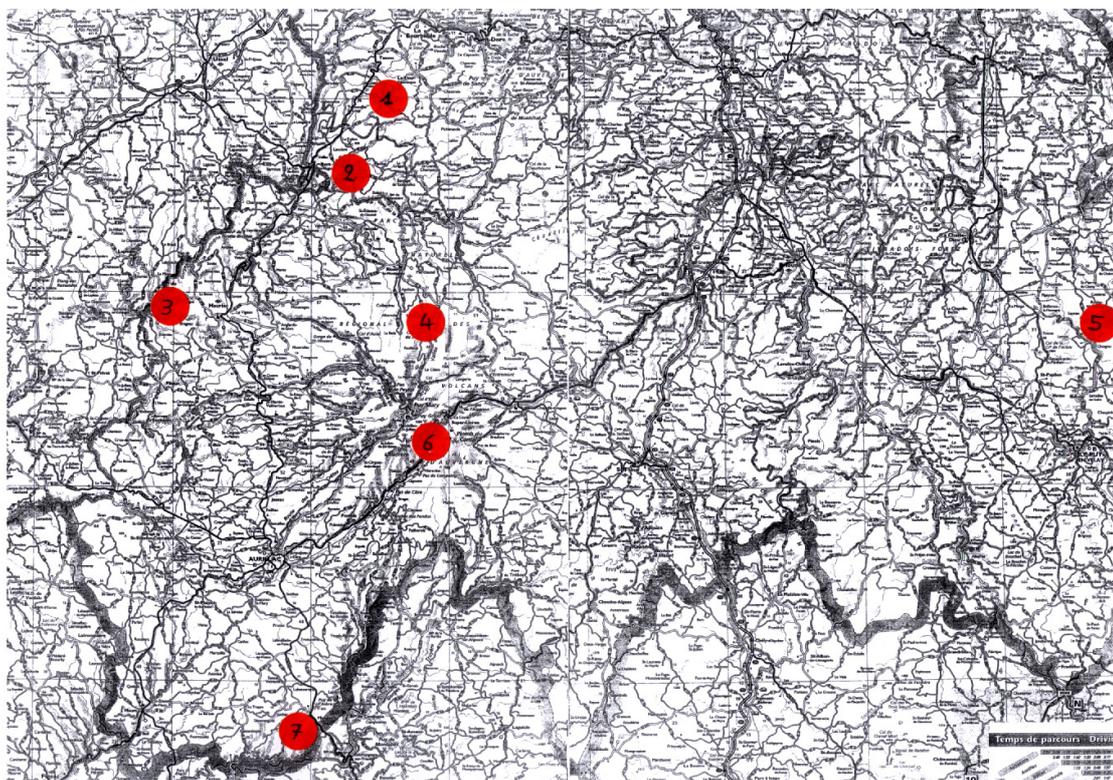
En effet, d'autres types de chants (chant à danser, de quête, etc...) existent sur ce territoire, et ce qu'ils ont en commun semble être le soin apporté à la pose de la voix dans l'espace, qu'il soit confiné ou en plein air. Là encore, il serait intéressant de relever de manière la plus exhaustive possible les types de voix (timbres, hauteurs, etc...) ainsi que les types de mélodies. On pourrait alors peut-être dégager des sous-ensembles locaux qui seraient les formes d'expressions diverses d'un seul et même style identifiable³³ ?

³² Cf l'ouvrage de Didier Perre, *La chanson occitane en Velay*, Modal, AMTA, 2003, pp. 15 à 17.

³³ Ce qui me pousse à réfléchir ainsi est la magnifique version de « Passant par Paris », chanson pas spécialement auvergnate, interprétée par Henry Bayle, chanteur du canton d'Yssingeaux (43), en effet : traditionnellement, cette partie de la Haute-Loire n'est pas rattachée à la Haute Auvergne. Par contre, le chanteur montre de fortes similitudes avec les styles rencontrés chez les chanteurs du Cantal. Personnellement si j'avais à choisir un extrait sonore représentatif du style de chant de plein air de notre aire culturelle, je prendrai celui-là.

b. Situation des chanteurs et chanteuses dans cet espace

La carte suivante montre la situation des chanteurs du corpus choisi dans le territoire défini par la partie précédente. J'ai cherché à couvrir ce territoire, afin de distinguer, si possible, des phénomènes vocaux et interprétatifs différents³⁴. Trois interprètes sont choisis en dehors de cet espace pour des raisons comparatives, à savoir Abel Courbet (Limousin)³⁵, Marie Tulon et Gilberte Tarit (Basse Auvergne) ; ils ne figurent donc pas sur la carte suivante.



- 1 : Firmin Tyssandier (*Bagnols, 63*)
- 2 : Raymond Bonhomme (*Montboudif, 15*)
- 3 : Jeanne Murat (*Chalvignac, 15*)
- 4 : Hélène Deflisque (*Cheylade, 15*)
- 5 : Virginie Granouillet (*Mans, 43*)
- 6 : Pierre Boyer (*St-Jacques des Blats, 15*)
- 7 : Marie-Jeanne Besseyrot (*Aubespeyre, 15*)

Le constat que l'on dresse est celui de la complexité. Les choses sont différentes selon que l'on parle de répertoire (fonctions du chant), de paysage (pays de montagnes, de plaines, etc...), de langue, d'époque, de génération, de modes, de mouvements de population, sans parler des apports culturels extérieurs. Il est donc a priori difficile de rattacher une pratique vocale à un lieu, à un répertoire ou à une

³⁴ L'idéal aurait été d'élargir encore plus le corpus et de voir ce qui se passe pour chaque critère choisi, afin de mettre en évidence des données générales servant alors de repères et permettant d'apprécier de manière plus fine les styles locaux et individuels. Là encore, ce travail reste à faire et est considérable. Il s'agirait en effet de mettre en évidence des types de voix bien définis (par exemple les voix graves des chanteurs du Rouergue), de comparer ces types avec la musique instrumentale locale et de mesurer les sphères d'influence de telle ou telle pratique.

³⁵ Les musiques limousines et auvergnates sont relativement proches (cf. l'ouvrage d'O. Durif)

langue. Pourtant l'ancrage dans un lieu et une esthétique locale semble bien réel. Il convient alors de se fonder plutôt sur les critères de l'interprétation mis en évidence plus haut, pour mettre les choses au clair dans le détail du corpus. L'objectif est de définir sur quels faits se fonde l'interprétation d'une chanson.

II. ANALYSES ET COMPARAISONS DE DEUX COMPLAINTES

Après avoir exposé quelques généralités pour situer cette étude, il s'agit de mettre en situation les éléments dégagés ci-dessus, afin de tester leur pertinence. Les deux complaintes choisies peuvent être mises en parallèle, cela permet de voir ce qui doit être mis en lumière et considéré comme un élément constitutif de l'interprétation. Afin de faciliter le rapprochement des deux chansons, il convient déjà de comparer entre elles les différentes versions de chacune et d'en dégager autant que possible – si elle existe – l'ossature qui sert de référence aux interprètes³⁶.

A. LE VINGT-CINQ DU MOIS D'AVRIL

Revenons dans le vif du sujet. Pour identifier le squelette de la chanson, il s'avère utile de faire le point sur les liens apparents entre le texte, l'interprète et la mélodie.

1. La chanson et l'interprète : comment cela se passe

Pour tenter de saisir de quoi peut être constituée l'interprétation d'un chant traditionnel, regardons tour à tour des éléments propres à la chanson d'une part et à l'interprète d'autre part.

a. Trame de l'histoire, formes et structures de la chanson

Pour les trois interprètes, la trame de l'histoire racontée est strictement la même. La chanson ne semble pas dévier sur une autre comme il est courant dans la tradition mais paraît bien cohérente du début à la fin. Les trois chanteuses racontent les mêmes épisodes sans surprise, si ce n'est le dernier couplet de Virginie Granouillet (absent dans les deux autres versions) qui affirme la mort du personnage³⁷. Marie-Jeanne Besseyrot suggère la mort prochaine du héros sans la dire, tandis que Jeanne Murat propose l'espoir d'une guérison. Il est assez étonnant que dans ces versions si proches la fin soit aussi différente :

³⁶ Il s'agit d'un présupposé, d'un archétype mental de la chanson.

³⁷ le motif de l'enterrement par quatre personnages est récurrent dans les chansons dont la thématique est la guerre. Ce couplet a pu être rajouté par analogie.

M-J. Besseyrot

Quand la blonde fut arrivée
 On la conduit près du blessé
 Quand la blonde fut arrivée
 On la conduit près du blessé
 Approche, approche chère blonde
 Car ma blessure est bien profonde

J. Murat

N'engage rien pour moi la belle
 J'engagerai mon blanc cheval
 Et le ruban de ma ceinture
 Sera pour guérir ta blessure
 Et le ruban de ma ceinture
 Sera pour guérir ta blessure

V. Granouillet

Oh cher amant, n'engage rien
 Oh cher amant, n'engage rien
 N'engage rien pour moi ma blonde
 Car ma blessure est très profonde
 Tu me feras porter en terre
 Par quatre(s) officiers de guerre

Il faudrait avoir à sa disposition d'autres versions pour voir si on ne trouve pas des fins identiques (ou différentes). Toujours est-il que le texte semble suffisamment souple, tout en restant fidèle à l'histoire générale, et permet aux trois chanteuses de choisir ses épisodes.

Aussi empruntent-elles un chemin différent pour raconter cette histoire et arriver à leurs dénouements respectifs. En effet, le nombre de couplets diffère dans chaque version. Marie-Jeanne Besseyrot présente six couplets, Jeanne Murat sept et Virginie Granouillet neuf³⁸. La structure interne du couplet est également laissée à l'appréciation personnelle de l'interprète. On distingue en effet deux parties de deux vers chacune (**a** et **b**) agencées différemment selon les versions : Marie-Jeanne Besseyrot répète la première partie et pas la deuxième (**aab**) ; Jeanne Murat fait l'inverse (**abb**), sauf sur les couplets 4 et 6 où elle répète la seconde partie (**aabb**) ; Virginie Granouillet ne double aucune partie (**ab**) et reste constante dans la structure, tout comme Marie-Jeanne Besseyrot tandis que Jeanne Murat se laisse la liberté de répéter ou non la partie **a**. Cependant, Marie-Jeanne Besseyrot présente sur les deux premiers couplets des parties **b** un peu modifiées par rapport au reste de la chanson³⁹. Ceci est probablement dû aux contraintes de texte : les deux premiers vers du **b** ne sont en fait qu'un seul vers. La mélodie a dû être allongée et changée pour intégrer tous les mots⁴⁰ :

Camarade il nous faut partir
 Pour l'Angleterre
 Pour y aller faire la guerre

En regardant de plus près, un phénomène analogue et plus discret se retrouve au troisième vers du troisième couplet de la version de Virginie Granouillet :

Oh oui, oh oui, *répond* mon capitaine

Le mot « répond » ajoute deux pieds au vers, ce verbe n'est pas présent dans les autres versions. On serait tenter de dire que la chanteuse a pris la liberté de rajouter les mots qui lui convenaient. Si l'on voulait établir une découpe générique du texte selon la méthode de Coirault, on obtiendrait : 8M8M8F8F⁴¹, mais on voit

³⁸ le neuvième étant, musicalement parlant, le redoublement de la partie b du couplet 8 sans constituer un couplet à part entière.

³⁹ (cf. annexes 3, 4 et 5 pour MJB, 6, 7, 8 pour JM et 9, 10, 11 pour VG)

⁴⁰ (cf. annexe 3) la mélodie nous montre bien le montage du texte : le premier vers du **b** présente une mélodie très proche du dernier vers du **a**, « pour l'Angleterre » y a été rajouté, la respiration après « partir » en témoigne. J'ai donc choisi de noter trois vers au lieu de deux, cela me paraissait plus pertinent par rapport à la musique et à la construction du texte, même s'il n'y a pas de véritable coupure – mis à part la respiration – entre « partir » et « pour l'Angleterre ». Le même phénomène revient au deuxième couplet.

⁴¹ **8** désigne le nombre de pieds (syllabes), **M** et **F** désignent la qualité de la rime : à savoir M = masculin (fin sur une syllabe sans « e » muet ; exemple : avril) et F = féminin (ex : capitaine, avec

bien ici que l'exécution de la chanson malmène le cadre théorique et que la variation touche même la structure interne du morceau. Les coupes permettent selon Coirault de déterminer la chanson à laquelle on a à faire. Mais ici, cela n'est plus pertinent. Ce ne sont pas les coupes qui déterminent une version standard. D'autres éléments rentrent en jeu pour nous indiquer qu'il s'agit d'une seule et unique chanson, malgré la multiplicité des versions. Il est probable alors que la musique – et pas seulement le texte – joue un rôle important.

La structure de la chanson ne nous permet donc pas pour le moment de trouver l'ossature de l'interprétation, mais met en évidence un « espace de liberté », c'est-à-dire une possibilité de varier à loisir dans sa structure ou dans son propos un modèle qui n'est pas complètement respecté et qui nous échappe. Changeons alors d'angle de vue en portant notre attention, non plus sur la chanson elle-même, mais sur la qualité de la voix des chanteuses et ce qui la porte : les respirations.

b. Respirations et timbres de voix : présence de l'interprète

Jeanne Murat et Marie-Jeanne Besseyrot ont des respirations régulières et systématiques en fin de vers. Mais le traitement qu'elles en font est différent. Cela voudrait dire que ce n'est pas seulement la place de la respiration qui est importante, mais aussi sa qualité. En effet, les deux chanteuses commencent sur le premier couplet avec des respirations courtes – certainement – de manière à « lancer » l'histoire et à donner de l'énergie à la chanson afin de capter l'auditoire. Jeanne Murat garde ce type de respirations tout au long de la chanson : l'histoire sans coupure, portée dans une même énergie se déroule en emportant l'auditeur jusqu'au dénouement. Marie-Jeanne Besseyrot, au contraire, calme le jeu dès le deuxième couplet, elle pose sa chanson, un peu à la manière d'une berceuse en alternant de façon assez régulière des respirations longues et courtes.

Tout cela est confirmé par le choix du son de la voix. Marie-Jeanne Besseyrot propose un timbre très lisse en voix de tête, ce qui donne l'impression que la chanson flotte dans les airs et s'étend sur un espace vaste et dégagé. L'interprétation semble prendre alors le contre-pied de ce que cette chanson de guerre raconte. Jeanne Murat dont le débit est plus rapide mais cependant ponctué de notes tenues paraît moins détachée de l'histoire, d'ailleurs la voix effectue des va-et-vient entre les registres de tête et de poitrine, tout en gardant un timbre homogène avec un vibrato très serré mais très peu ample. Avec Virginie Granouillet, on rejoint pour ainsi dire la terre ferme : le registre de la voix est exclusivement de poitrine, le timbre un peu rude, le vibrato lent et ample sur les tenues de fin de phrase. La respiration n'a pas le rôle dynamique des deux autres chanteuses, Virginie Granouillet reprend de l'air lorsqu'elle en a besoin, même en milieu de phrase (couplet 2, vers 1). Les fins de couplets font tout de même l'objet de respirations longues.

Ce qui peut paraître anodin à la première écoute, comme la structure du couplet, la respiration et le placement de la voix, s'avère d'une redoutable efficacité et semble être un choix bien pensé de la part des chanteuses. Seulement, ces éléments témoignent plus de la personnalité des interprètes que du fondement de

« e » muet). Généralement, on constate que les textes suivent le modèle sur l'ensemble des couplets. On voit ici que le phénomène est plus complexe et que l'interprète peut prendre des libertés.

l'interprétation. La même chanson, avec quasiment les mêmes paroles et des mélodies relativement proches, est traitée de manière radicalement différente. Tout se passe comme si le choix personnel était plus important que la chanson elle-même. Ce qui fait le lien entre ces choix et l'histoire racontée – c'est-à-dire le pourquoi de ces choix – nous échappe encore. Il faut donc se référer à autre chose pour trouver des points communs et tenter de cerner les bases de l'interprétation.

2. La chanson et sa musique

Nous n'avons pas encore examiné les partitions, c'est le moment de le faire. L'étude comparative de la musique, en particulier des motifs mélodiques et de leurs variations devrait mettre certains éléments en évidence.

a. Mode, motifs et mouvements mélodiques

A regarder de près les motifs mélodiques de chaque version, on s'aperçoit que Jeanne Murat et Marie-Jeanne Besseyrot ont la même approche : mis à part les notes mobiles, leurs deux versions ne présentent pas de variation mélodique remarquable ; c'est l'inverse pour la chanteuse vellave. Toutefois, les variations ont l'air organisées : on les trouve uniquement sur le premier motif de **a** et le second motif de **b**. Pourquoi le second motif de **a** ne change-t-il pas ? Un élément de réponse peut-être apporté en portant son attention sur les notes terminant les motifs (tenues la plupart du temps). Voici un couplet pris au hasard dans chaque chanson :

J. Murat :



M.J. Besseyrot :



V. Granouillet :



Les mélodies ne sont pas les mêmes, les modes étant sensiblement différents, quoique d'une tonalité plutôt mineure ; par contre les mouvements mélodiques des motifs dessinés par l'alignement des notes sont proches. Cela n'est pas un hasard. On devine en effet dans chaque version une alternance de motifs suspensifs et conclusifs, cela se vérifie au regard des notes terminant les motifs⁴². J. Murat et M.-J. Besseyrot présentent la même alternance : suspension sur la seconde (**a1**), conclusion sur la tonique (**a2**) puis suspension sur la quarte (**b1**), puis conclusion sur la tonique (**b2**). V. Granouillet qui semblait se démarquer reproduit ces schémas, sauf qu'elle inverse les deux premiers mouvements (suspensif et conclusif sur **a**) mais en respectant les notes d'arrivée (seconde, quarte, tonique).

⁴² Voir les pages 1, 2 et 3 du cd d'accompagnement.

La mélodie paraît fonctionner plus sur les mouvements et les points d'arrivée que sur la hauteur et l'enchaînement des notes. L'ossature de la chanson paraît alors constituée de mouvements mélodiques définis et de notes finales entendues. Ce cas de figure peut expliquer la potentialité des variations et le respect d'un ensemble général commun à toutes les versions. Il permet également aux interprètes de régler – sans changer fondamentalement le morceau – à leur guise leurs choix personnels. L'interprétation semble avoir pour point de départ les mouvements mélodiques communs.

b. Le propos et la musique

Toutefois, les mouvements mélodiques n'expliquent pas tout, ils ne rendent en effet pas compte des éléments rythmiques et du débit. Or, ces derniers semblent aussi importants que les mouvements mélodiques.

En effet, les différences de phrasé entre **a** et **b** sont les mêmes dans les trois versions. En faisant abstraction, un instant, des reprises et des notes tenues de fin de motif, on s'aperçoit que **a** est sur un débit plus élevé que **b**. M-J. Besseyrot fait une tenue sur le deuxième appui au milieu du premier motif de **b** ; J. Murat tient ses tenues plus longuement sur **b**, et Virginie Granouillet marque des tenues régulières aux mêmes endroits dans tous les couplets, en particulier sur le deuxième appui de **b**. Autrement dit, c'est au même endroit et sur la même note (la quinte) que les chanteuses effectuent la tenue sur le premier motif de **b**. Il en va de même pour la quarte concluant ce motif. Il semble que les chanteuses, malgré des versions différentes aient des repères rythmiques communs qui sont identiques pour toutes les versions. La comparaison du texte et de la mélodie montrent que les appuis rythmiques tombent effectivement à peu près sur les mêmes mots (et occasionnellement, on l'a vu, sur les mêmes notes), ainsi le premier vers :

MJB : **Le vingt(e)-cinq du mois d'avril**

JM : **Le vingt(e)-six du mois d'avril**

VG : **Le vingt(e)-cinq du mois d'avril**

On voit que certains appuis sont fixes (**avril, cinq**) et que d'autres bougent légèrement selon la préférence de l'interprète.

Ce sont donc les éléments rythmiques (ornements, notes tenues, appuis), liens intimes entre le texte et la musique, ainsi que les mouvements mélodiques qui servent d'ossature à l'interprétation tout en lui assurant un espace de liberté. Ceux-ci sont toujours audibles, mais semblent passer inaperçus dans le déroulement de la chanson. Tout se passe comme si plusieurs niveaux d'interprétation interagissaient simultanément. Prenons à témoin la deuxième complainte pour tenter d'éclaircir cela.

A. BRAVE CAPITAINE

Suivant où se porte l'attention, tel élément ressort plutôt qu'un autre. Si l'on se concentre sur le texte, on ne saisira pas tout de suite les subtilités de la musique. Vouloir donner l'idée d'une chanson dans son ensemble par l'analyse en mettant tous les éléments sur le même plan est une gageure. Il semblerait qu'il y ait plutôt plusieurs niveaux d'écoute, plusieurs strates, et que chacune d'entre elles donne du sens aux autres.

1. Les différentes strates de la chanson

La chanson existe d'abord dans la mémoire ; c'est une trame, un squelette, un archétype sur lesquels l'interprète va broder sa propre version, sa propre histoire ; d'où les multitudes de variations. De ce fait, l'interprète a toujours une marge de manœuvre lui permettant de s'approprier la chanson.

a. Comparaison du traitement de l'histoire : l'archétype

Ce qui semble alors important est l'action générale de l'histoire racontée, l'idée de l'action en quelque sorte, pas le détail. En comparant les textes entre eux (cf. annexe 12), on s'aperçoit que comme pour la chanson précédente (le vingt-cinq du mois d'avril), la trame de l'histoire est relativement serrée et ne se prête pas à des mélanges ou à des variations textuelles importantes. Mais le traitement de l'histoire et le choix des épisodes diffèrent d'une interprète à l'autre⁴³. Jeanne Murat et Virginie Granouillet n'ont que sept couplets en commun, mais l'auditeur identifie sans problème la même histoire. Il est intéressant de noter que les lacunes d'une version donnée n'entravent en aucun cas la compréhension de l'action générale ni celle des autres versions. La chanteuse de Mans, malgré l'aide du collecteur, peine à retrouver sa chanson qui reste pourtant cohérente. Tout se passe comme si un archétype de la chanson se déroulait dans la mémoire de l'interprète (et aussi de l'auditeur initié), cette dernière choisissant des éléments suivant les possibilités du moment pour exécuter sa chanson. C'est-à-dire qu'il est tout à fait possible de choisir les épisodes de l'histoire racontée, de laisser ou de rajouter des couplets.

Le fait que, dans la version de Virginie Granouillet, l'amant et la belle passent dans une « quatrième ville » (alors que les autres versions n'en mentionnent que trois) ne retarde pas tellement le dénouement ni ne gêne le déroulement de ce qui est en train de se passer, à savoir la fuite des amants ; ces derniers pouvant tout à fait passer dans une cinquième ville, si l'on veut. Cette liberté du traitement de l'histoire est corroborée par la structure interne du couplet. Celui-ci est composé de trois vers répétés. Virginie Granouillet s'affranchit de cette structure respectée par les autres et mentionnée par Coirault⁴⁴, elle se contente de répéter seulement le dernier vers.

L'intention y est, mais l'exécution va vers l'important sans s'embarrasser du superflu. Yves Defrance, dans son ouvrage *L'Archipel des musiques Bretonnes* écrit : « les décors sont sobres car la dramaturgie va à l'essentiel »⁴⁵. A ce titre, Marie Tulon supprime la répétition sur les trois derniers couplets⁴⁶ ; cela a pour conséquence d'accélérer le dénouement tout en donnant l'impression que l'interprète – éprouvant des difficultés physiques pour chanter – cherche à terminer rapidement sa chanson, mais peut-être cherche-t-elle aussi le moyen le plus simple et le plus direct pour faire passer sa mélodie en délaissant tout ce qui peut être laissé (à savoir les ornements, la mélodie **b** qui disparaît dès le troisième couplet, notamment) . La spontanéité de ces transformations, dues à l'état intérieur de la chanteuse, montre l'espace de liberté que s'accorde l'interprète face à son archétype. On se rend compte qu'à ce niveau du traitement de l'histoire, les éléments d'aire

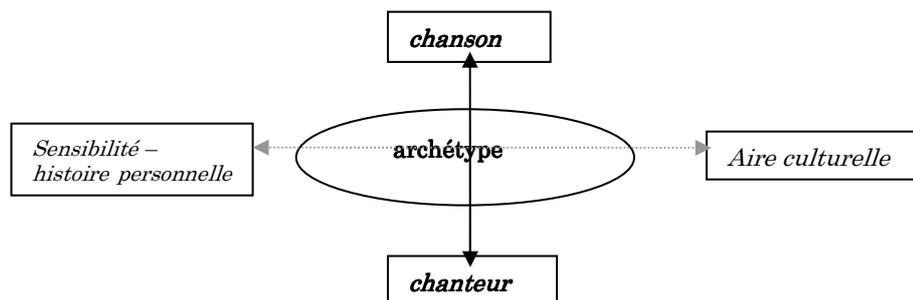
⁴³ V.Granouillet déroule sa chanson sur onze couplets ; J.Murat douze ; G.Tarit et M.Tulon quatorze

⁴⁴ F5F5M5, La Baracande propose : F5F5M5M5

⁴⁵ *op.cit* p.72

⁴⁶ cf. annexes 22 pour le texte, 23 pour la partition et 24 pour les relevés.

culturelle ne semblent pas entrer en jeu : Marie Tulon ne se démarque pas des autres sur cette chanson. On pourrait établir le schéma suivant pour éclaircir le propos :



Les choix du chanteur naviguent entre les différentes références qui sont les siennes, qu'elles soient liées à sa connaissance de la chanson, à son histoire personnelle, au style local ou au répertoire.

D'ailleurs, en regardant de plus près les structures des textes et des musiques qui les accompagnent, on peut se rendre compte de cet espace de liberté qui est bien plus grand qu'il n'y paraît. Une chanson simple en apparence révèle une importante complexité de correspondances et d'équilibres. Pour isoler l'archétype, il a donc fallu analyser ce qui l'entoure, c'est-à-dire les libertés que prennent les chanteurs par rapport à leur modèle.

b. Mesure de l'espace de liberté de l'interprète : détails des structures internes du texte et de la mélodie

Au premier abord, pour les quatre versions, la mélodie en deux parties paraît simple, le texte encore davantage, puisque d'une manière ou d'une autre il se répète. Seulement, la structure du texte n'est pas celle de la mélodie.

Cela se vérifie dans les quatre versions. Généralement le texte se répète (aa ; le deuxième **a** jouant le rôle du **b**) mais la mélodie non, remplaçant la répétition par une autre phrase musicale (ab). Cela donne lieu à un jeu de variations intéressant, chaque interprète ayant sa manière propre de jouer avec les structures.

Si l'on se réfère à la partition (cf. an. 14), on voit que la mélodie – dans la version de Virginie Granouillet – se développe à partir de deux motifs, chacun d'eux étant varié une fois : **aa'bb'**⁴⁷ ; le texte, lui, se présente sous cette forme : **a** (3 vers) **a'** (1 vers) ; **a'** étant la répétition du troisième vers de **a**, jouant donc le rôle d'une deuxième partie **b**. On voit clairement qu'un motif musical correspond à un vers, puisqu'on dénombre quatre vers pour quatre motifs musicaux. Pour faire état de la relation entre musique et textes, afin d'en dégager les enjeux, nous pouvons dresser le tableau suivant :

Interprète	Virginie Granouillet		Jeanne Murat		Gilberte Tarit		Marie Tulon		
Structure texte (a/a)	a1 a2	a3	a3	a1 a2 a3	a'1 a'2 a'3	a1 a2 a3	a1 a2 a3	a1 a2 a3	a1 a2 a3
Structure musique (a/b)	a a'	b b'		a1 a1 a2	b1 b2 b3	a1 a2 a3	b1 b2 b3	a1 a2 a3	a'1 a'2 a'3
Remarques	Enjambement d'un vers de la structure texte sur la structure musique.		Les variations sont subtiles : la mélodie du a comporte 2 motifs, le texte 3. La reprise du texte se fait avec des variations et sur une mélodie différente, à 3 motifs cette fois.		Reprise du texte sans variation sur une mélodie différente. Les couplet 1 et 2 sortent de ce schéma : - 1 ^{er} couplet : * texte : a1a2a3 non répété * musique : c1c2c3 - 2 ^e couplet : * texte : forme normale répétée * musique : b'1b'2b'3 / b1b2b3		Aspect répétitif (motif a omniprésent dans le texte et la mélodie) ; mais variation mélodique avec un b qui apparaît (à la place du a') sur les 2 ^e et 3 ^e couplets. Le deuxième couplet devient bb , le troisième ab ; le reste de la chanson reste sur aa'		

Dans tous les cas, les correspondances entre les structures textuelles et mélodiques sont très complexes et personnelles, mais à cela s'ajoutent des variations internes comme le montre la ligne « remarques » du tableau. Compte tenu de ce qui a déjà été dit à ce propos sur « Le vingt-cinq du mois d'Avril », et des éléments qu'apporte « Brave Capitaine », il est tout à fait possible d'affirmer que l'interprétation d'une chanson doit beaucoup à la maîtrise des interactions possibles entre le texte et la mélodie. Le texte semble au service de la mélodie, la mélodie au service du texte, l'un et l'autre s'éloignant et se rencontrant sans cesse. C'est une histoire nouvelle qui se joue entre eux à chaque fois qu'un chanteur l'exécute. D'un point de vue pédagogique, cela nous montre que l'apprentissage d'une chanson n'est jamais l'imitation d'un modèle mais l'adaptation personnelle du modèle, les repères n'étant pas le modèle mais des codes de structures (**aabb'** par exemple), des schémas mélodiques déjà existants dans l'esprit de l'apprenti chanteur que ce dernier réutilise selon les besoins de la chanson. Chaque chanson possédant alors en quelque sorte ses codes propres est à réinventer.

Tout se passe comme si – le repère (l'archétype) étant connu partout et par tous (structures **aa** pour le texte et **ab** pour la musique) – l'objectif soit de malmener ce repère, sans qu'il se brise, sans le perdre, mais avec une prise de risque maximum.

⁴⁷ la lettre **a** désigne toujours la première partie, **b** la deuxième, que ce soit pour le texte ou la mélodie. En effet, d'un point de vue structurel, la plupart des chansons sont construites ainsi : **aabb'**, **b'** étant une variation de **b**.

1. La fragilité de l'instant, la chanson unique

S'il n'est pas possible de résumer la structure d'une chanson et d'énoncer des règles sans laisser de côté les multiples variations possibles, c'est que ces dernières font preuve d'une strate particulière de l'interprétation. Au-delà de l'archétype de l'histoire racontée, on a mesuré l'espace de liberté dans lequel se meuvent les variations, celles-ci s'appuyant sur des éléments rythmiques constituant l'ossature de la chanson. Il nous reste à comprendre ce qui permet à ces variations de mettre en chair le squelette, de s'y attacher en ordre, où plutôt en équilibre.

a. Ce que cachent les variations mélodiques : repères communs et articulations communes

A regarder de près les notations musicales des extraits, nous constatons que la mélodie, sans changer fondamentalement, bouge imperceptiblement, se réajuste en quelque sorte aux besoins du moment. Nous avons déjà vu que les mouvements mélodiques (conclusions, suspensions), doublés de certains appuis et des notes tenues semblaient suivre une logique. Essayons maintenant d'approfondir cette idée en isolant le mécanisme qui définit cette logique.

Si l'on s'en réfère aux appuis une chose saute aux yeux dans *Brave Capitaine* ; il est utile pour cela d'isoler certains passages de la partition :

Virginie Granouillet :



Gilberte Tarit :



Marie Tulon :



Jeanne Murat :



Il s'agit de regarder attentivement le motif **a** chez V. Granouillet, et le motif **b** chez les autres. D'un point de vue rythmique, ce motif se caractérise par : un appui *court*, suivi d'un appui *long* et d'un autre appui *court*, et tout cela se répète. Soit : *court, long, court ; court, long, court* et ces appuis sont strictement les mêmes dans toutes les versions⁴⁸. Marie Tulon, qui chante à l'économie, exécute presque exclusivement sa chanson sur le motif **a**, mais le **b** et ses appuis particuliers se font entendre sur le

⁴⁸ De la même manière que Coirault a classé les chansons par coupes, il pourrait être possible de les classer par types d'appuis. Cela aurait l'avantage de tenir compte de la mélodie et pas seulement du texte. Pour faire cela, il faudrait commencer par les documents sonores, et ensuite interpréter toutes les sources écrites, dont la notation est toujours très approximative.

deuxième et le troisième couplet. Remarquons au passage que la notation du rythme dans les motifs concernés est relativement la même dans les versions de V. Granouillet, G. Tarit et M. Tulon. Jeanne Murat traite la mélodie de façon libre, mais la place des notes tenues dans le **b** rappelle probablement cette rythmique.

On voit clairement que cette alternance d'appuis constitue certainement la signature de cette chanson, ainsi que son véritable squelette. Ce qui est intéressant de remarquer est l'adaptation personnelle qu'en font les chanteuses. En effet, il ressort de tout ça que l'ossature n'est pas figée, le squelette est mou et adaptable aux esthétiques respectives des chanteurs.

b. Les deux complaintes : comparaison des deux interprètes

Il s'agit ici de faire le point sur les notions établies à ce stade et d'observer comment le même chanteur, dans deux chansons différentes, gère son interprétation.

En comparant les annexes⁴⁹ n° 8 et n° 18, on s'aperçoit, au regard de certains critères, que Jeanne Murat semble adapter sa manière de faire à la chanson, alors que d'autres critères montrent des constantes d'une chanson à l'autre. Afin d'y voir plus clair, voici un tableau qui fait état de ce qui est commun dans l'interprétation des deux chansons et de ce qui paraît propre à chacune d'elles :

JEANNE MURAT		<i>respirations</i>	<i>phrasé</i>	<i>Ornements tenues</i>	<i>voix</i>	<i>Mesure appuis</i>	<i>Mode</i>	<i>variations</i>
≠	25 mois avril	Rythmiques et fonctionnelles				a : libre b : court-long	Do / La ; plusieurs notes mobiles ; ambitus : 9e	Pas de variation notable ; juste notes mobiles.
	Brave capitaine	Servent au sens de l'histoire				a : libre b : court-long-court.	Do ; Pas de note mobile ; Ambitus : oct	Couplets tous différents, motifs communs mais agencement qui varie
=			<i>Débit plus rapide sur a et ralenti sur b ; Suit la parole, mais ponctué par les tenues et les ornements</i>	<i>Tenues aux mêmes endroits du couplet, sur des appuis. Ornements nombreux qui jouent avec les appuis et qui sont au service de l'histoire</i>	<i>Voix assez lisse, très peu de vibrato ; timbre homogène ; passages constants entre voix de tête et voix de poitrine.</i>	<i>Libre, sans mesure ni cadence, mais appuis agencés dans b</i>		

⁴⁹ Ces deux annexes correspondent aux fiches techniques des chansons de Jeanne Murat.

L'esthétique de Jeanne Murat agit surtout sur le phrasé, les ornements et le son de la voix. Pour le reste, c'est la chanson qui l'amène. Au niveau des appuis, la chanteuse respecte ceux que la chanson impose, mais les adapte à son art du chant libre. Ce tableau montre bien l'apport particulier de l'interprète, et ce qui semble inhérent à la chanson. Ce qui est frappant, c'est l'équilibre entre l'appropriation personnelle et le respect des éléments propres à la chanson. C'est peut-être pour cette raison que Jeanne Murat donne toujours l'impression d'une justesse d'interprétation telle qu'on l'accepte sans juger.

Voyons ce qu'il en est pour Virginie Granouillet :

VIRGINIE GRANUILLET		<i>respirations</i>	<i>phrasé</i>	<i>Ornements tenues</i>	<i>voix</i>	<i>Mesure appuis</i>	<i>Mode</i>	<i>variations</i>
≠	25 mois avril	fonctionnelles et irrégulières			Registre poitrine aigu ⁵⁰	Court-long	La ; présence de notes mobiles ; Montée de la tonalité	Nombreuses et aux mêmes endroits du couplet
	Brave capitaine	Suivent structure ; tendance à la régularité			Registre poitrine grave	court-long-court	La ; 1 note mobile	Très peu
=			<i>Structure ab pour les deux chansons. Débit régulier ponctué par les tenues.</i>	<i>Les notes tenues sur les appuis longs ponctuent le débit ; Ornements sur les appuis ; vibré fin de vers</i>	<i>Timbre rude, sonore et serré ; vibrato ample et soigné</i>		<i>Cadencé grâce à une alternance régulière d'appuis longs et courts ; non mesuré.</i>	

Il est très intéressant de constater que ce sont les mêmes éléments qui constituent l'appropriation de la chanson chez les deux chanteuses. Il y a là matière à réflexion.

Cependant, certaines différences sont notoires : Virginie Granouillet semble changer de registre de voix suivant les chansons, elle garde un son rude et se met même en difficulté, tandis que Jeanne Murat reste constante dans un registre où elle est à l'aise, de manière à alléger et assouplir la voix. De plus, le traitement rythmique est radicalement différent : là où Jeanne Murat préfère la liberté et la souplesse⁵¹, Virginie Granouillet s'installe dans une alternance ininterrompue d'appuis courts et longs, cela lui servant vraisemblablement de pulsation. Dans ce cas précis Virginie Granouillet rejoint plutôt Marie Tulon et Gilberte Tarit, alors que pour d'autres éléments elle sera plus proche de Jeanne Murat ; cela montre que l'appartenance à un territoire dépend du point de vue que l'on a et que les frontières peuvent bouger selon les mises en lumière. Dans tous les cas, les deux interprètes font preuve de cohérence dans la relation avec leur chanson, c'est-à-dire que les

⁵⁰ A titre d'indication, le registre de poitrine aigu semble une constante dans le Velay. On le retrouve chez Henri Bayle du canton d'Yssingeaux, aussi chez un chanteur de Retournac, donc la première écoute fait penser à une voix féminine. Le phénomène inverse existe dans d'autres territoires, où la voix grave est plutôt utilisée. Nous ne connaissons pas encore le pourquoi de ces spécificités, mais cela vaudrait la peine de s'y pencher.

⁵¹ Notez la parenté de traitement esthétique entre la voix et le rythme.

choix d'utilisation des éléments que l'on a pris comme critères ne sont pas faits au hasard. Les similitudes (ce qui est gardé d'une chanson à l'autre) apparaissent comme un trait personnel. Alors que les différences font état du soin particulier apporté à l'adaptation de la chanson (tel registre convient mieux à telle chanson, etc...).

L'équilibre entre l'apport personnel et les données inhérentes à la chanson paraît être de mise, et peut-être même une règle du jeu. Cet équilibre étonnant, témoignant de la relation amicale du chanteur et de la chanson (et non pas une relation en force où l'interprète se battrait avec sa chanson) doit être examiné au peigne fin. Comment l'appropriation se fait-elle tout en douceur ? Comment l'interprète s'y prend pour appréhender sa chanson ?

III. ANALYSE DE L'INTERPRÉTATION ET AUTRES REPERTOIRES – MISE EN VALEUR DU RÔLE DE L'INTERPRÈTE

La complainte et le chant libre ont rendu plus visible et plus aisée l'approche des éléments constitutifs de l'interprétation, et ceux-ci plus visibles. Cependant, un chanteur ne se contente pas simplement d'interpréter une complainte, tous les répertoires sont soumis à l'interprétation. Il est temps de vérifier si ce qui a été observé pour les complaintes est pertinent pour la chanson à refrain, et comment l'interprétation témoigne de l'intention du chanteur et de son style.

A. LA MARION ET L'ÂNE AU MOULIN

L'intérêt de cette chanson réside dans le fait que des éléments différents de ceux des complaintes sont mis en valeur. Leur analyse comparée permet de mettre à jour l'intention de l'interprète et sa relation avec la chanson.

1. Vue panoramique de la chanson et gros plan sur le refrain

Il s'agit de mettre en résonance et en application les résultats des analyses précédentes. Pour cela, il est possible d'aborder la chanson présente de deux points de vue différents : une vue d'ensemble et comparée des cinq versions peut permettre de mettre en évidence des constantes (et des différences) ; un gros plan sur un élément précis de la chanson est alors nécessaire pour juger de la pertinence des éléments obtenus lors de la comparaison.

a. Vue d'ensemble des cinq versions de la chanson

Afin d'avoir une vue d'ensemble facilitée sur les cinq versions de cette chanson, voici un tableau récapitulatif des éléments importants de chacune des versions. Nous avons noté en **gras** ce qui est différent d'un interprète à l'autre, et en **gras**, *italique* et souligné un fait intéressant dont nous reparlerons.

	<i>P. Boyer</i>	<i>R. Bonhomme</i>	<i>F. Tyssendier</i>	<i>H. Deflisque</i>	<i>A. Courbet</i>
<i>Structure texte</i>	aa'bb'	aa'bb'	aa'bb'	aa'bb'	aa'aa'bb'
<i>Structure musique</i>	aabb'	aabb'	aabb'	aabb'	aa'aa'bb'
<i>Respirations principales</i>	longues entre chaque phrase musicale	entre a et a' ; longues après b' jamais entre a et b	suivent la structure ; longues en fin de couplet	suivent la structure ; longues après b et en fin de couplet	entre a et b ; longues après b'
<i>Débit</i>	large	varié	suivent la parole sur a ; suivent la cadence sur b	suit la cadence	valse
<i>Appuis</i>	réguliers et cadencés	repères rythmiques (chanson non mesurée)		servent la dynamique et respectent la cadence	
<i>Tenues</i>	fin de phrase ; <u>mot « ase »</u>	fin de couplet	fin de couplet ; <u>mot « ase »</u>	fin de couplet ; attaque couplets 5 et 6	1 ^{er} temps de la valse
<i>Ornements</i>	<u>mot « asenon »</u> ; attaques	<u>mot « ase »</u> ; certains appuis aux moments forts	sur la ritournelle de b'	nombreux et variés ; <u>doubles et récurrents sur le mot « ase »</u>	<u>mot « ase »</u> ; relancent la ritournelle

<i>Voix</i>	sonore et aigue	claire, vibrée et riche	son de la voix parlée mais porté	claire, sonore et vibrée	épaisse et grave
<i>Mode</i>	Do	Do	Do ? Sol ?	Do	Do
<i>Variations</i>	∅	conséquence des ornements	contraintes de texte	rythmiques (contraintes de texte)	quelques unes sur b
<i>Ritournelle</i>	double : onomatopées + « lo pichot asenon »	sobre et minimaliste : onomatopée de chant à danser	double : onomatopées de tambour + « la bèla Marion »	double : onomatopées + « e lo pichot ason » (cf.PB)	double : onomatopées + « la bèla Marion » (cf. FT)

Les cinq versions ont la même structure textuelle de base (aa'bb')⁵², ainsi que la même structure musicale (aabb'). Il ne s'agit plus de la configuration des complaintes où les structures internes s'organisaient de manière très complexe. Ici, la présence d'un refrain⁵³ (il s'agit des formulettes attachées à **b**) semble imposer une structure fixe, inhérente à la chanson, comme si cette structure faisait partie du squelette, et le refrain de l'archétype⁵⁴. D'ailleurs les respirations suivent généralement la structure, on a vu en comparant les complaintes que les respirations de l'interprète s'adaptent à la chanson.

On relève cependant une exception : Raymond Bonhomme s'arrange pour que ses respirations ne suivent pas la structure, ce qui donne une sensation d'enjambements permanents. Elles semblent avoir une grande importance dynamique. Une respiration courte coupe le **a** en deux ; il n'y a pas de coupure entre **a** et **b** ; on note une respiration longue à la fin du **b**. La ritournelle (*rit*), très courte, prend plus d'importance grâce aux deux respirations ajoutées après les « lareli » qui la compose. Lorsque cet ensemble bien équilibré est perturbé, en particulier par l'absence ou le rajout d'un vers (cf. couplet 1 et couplet 8), ou encore par un changement du nombre de pieds (couplet 5), les respirations se déplacent, mais de manière à garder l'effet d'enchaînement et de relance. Autrement dit, les respirations sont là où on ne les attend pas, et absentes là où on les attend. Cela a pour conséquence de mettre en évidence une structure sous-jacente, ponctuée par les respirations (/) et que l'on pourrait nommer structure dynamique : **a/a-b-rit/rit/b**. La version de Raymond Bonhomme superpose alors trois structures différentes, celle du texte, celle de la mélodie, et celle des respirations. Elles s'agencent de la manière suivante :

	<i>1^{er} vers</i>	<i>2^e vers</i>	<i>3^e vers</i>	<i>« lareli »</i>	<i>« lareli »</i>	<i>4^e vers</i>
<i>Texte</i>	a		b			
<i>Mélodie</i>	a	a	b			b'
<i>Respirations</i>	a	a, b, rit			rit	b

En s'attardant sur ce cas particulier, on découvre qu'il n'est pas si particulier que cela : en effet, ne pas respirer permet à Raymond Bonhomme d'accélérer légèrement le débit et donc de donner l'effet d'une relance. Ce qui peut-être d'ailleurs grisant pour le chanteur qui donne (et qui a par la même occasion) l'illusion de chanter en

⁵² Abel Courbet respecte cette structure mais double la première partie : aa'aa'bb'. La musique suit parfaitement cette répétition : aa'aa'bb'. A priori, cette structure musicale diffère des autres versions. Mais si aa'=A, on peut écrire : AAbb' ; on retombe sur la structure musicale de base correspondant aux autres versions.

⁵³ Les ritournelles de cette chanson sont analysées en détail dans la sous-partie suivante.

⁵⁴ Léon Peyrat interprète cette chanson de façon libre, mais le refrain est tout de même présent. Cf. J-M. Delaunay, *Cahier de chansons du pays de Tulle*, p. 56.

souffle continu (à la manière d'un violon où d'une cornemuse), sans interruption de son, comme s'il ne respirait pas⁵⁵. Or, les endroits où la respiration est absente ne sont pas innocents. Il s'agit des passages du **a** au **b** et du **b** à la ritournelle. Cela a pour effet – on l'entend bien dans l'extrait sonore – outre de lancer le refrain, de mettre en valeur le premier vers du **b**, qui se trouve ainsi encadré de deux relances successives. Le confort du chanteur s'en trouve alors augmenté. Par ce moyen il camoufle l'effet de répétition, évite l'étouffement, introduit du rythme dans un morceau non mesuré, multipliant ainsi les relances et les surprises. Cela coïncide avec l'ornementation dans les cinq versions qui se concentre justement sur ce vers en doublement des appuis. On voit bien finalement, que pour les cinq chansons les respirations, la dynamique et le débit sont liés en vue d'amener le refrain, toujours précédé par le premier vers du **b** qui est étrangement accentué. Pour comprendre ce qui se trame à cet endroit de la chanson, il convient de faire un gros plan sur le refrain.

b. Importance de la ritournelle

Le tableau montre que ce qui permet de différencier les versions est principalement la ritournelle. A première vue, on dirait que chaque chanteur invente la sienne. Aucun interprète ne présente exactement la même malgré les similitudes. Pierre Boyer et Hélène Deflisque ont en effet un refrain très proche, mais tout de même personnalisé :

Refrain de P.Boyer : **Lampin, lampan, balalin, balalan, lanton, lalala** [...] *Lo **pichòt asenon*** (bis)

Refrain de H.Deflisque : Lampin, lampan, balalin, balalan, *to to, lalala* [...] *E lo petiòt **ason***

On peut noter de petites différences textuelles qui ne semblent pas avoir beaucoup d'importance si ce n'est de témoigner d'une appropriation personnelle (en *italique*). Pierre Boyer reprend la deuxième partie de son refrain (« *Lo **pichòt asenon*** »), Hélène Deflisque ne le fait pas. Si la structure est différente, la musique l'est aussi nécessairement. Les mélodies sont cependant assez proches :

Pierre Boyer :



Hélène Deflisque :



Mais les points d'appuis (en **gras**) ne sont pas portés aux mêmes endroits : le chanteur accentue soigneusement les contre-temps⁵⁶ comme si les onomatopées étaient aussi importantes que les mots, que l'histoire, tandis que la chanteuse hiérarchise son propos et semble plutôt s'amuser de ces onomatopées qui agrémentent la chanson, sans porter d'appuis dessus. On constate alors que les

⁵⁵ A ce titre, un chanteur de la région de Tauves (Artense, 63), Jean Chabozy, grand spécialiste du chant à danser, continuait à chanter sur l'inspiration – ce qui altère la voix – lui permettant ainsi de ne pas couper l'élan initial du morceau. On retrouve cette technique dans les territoires où le violon, instrument continu par excellence, est présent.

⁵⁶ L'accentuation du contretemps apporte systématiquement du « swing » au phrasé musical.

interprètes se positionnent différemment face à leur ritournelle, que celle-ci ne joue pas tout à fait le même rôle suivant les versions tout en remplissant la fonction de « squelette mou » que nous avons mis en évidence dans les parties précédentes.

.A ce propos, en comparant les refrains de Firmin Tyssandier et d'Abel Courbet, il est possible de dégager quelques pistes intéressantes :

Refrain de F.Tyssandier : Pan *pan* de rataplan [...] La bèla Ma-rion, la bèla Ma-rion

Refrain de A.Courbet : e *pon*, e *pon*, e *pon* patapon [...] Ma bèla Marion

Ces deux ritournelles montrent leur proximité par une formule de fin analogue (« bèla Marion») et par des onomatopées évoquant dans les deux cas des bruits de percussions appuyés sur les temps (en **gras** et *italique*). On peut dire alors sans risque que cette ritournelle remplit un rôle rythmique : Abel Courbet fait correspondre ses onomatopées et ses appuis aux premiers temps de la valse. Pour les autres, la présence du refrain les amène à cadencer la partie **bb'**, voire aussi la partie **aa'**, à l'exception de Firmin Tyssandier qui reste libre sur les deux premiers vers de chaque couplet.

On dirait que la partie **bb'** est plus soignée et plus importante dans la chanson que la première partie, comme si les chanteurs avaient l'intention de mettre en valeur la ritournelle et les vers qu'elle accompagne.

2. La musique et l'intention : la relation du chanteur à sa chanson

Chaque interprète semble alors montrer sa conception de la chanson dans le traitement qu'il fait du texte et de la mélodie au sein du couplet. Il rend perceptible sa culture, sa maîtrise de l'art, sa conscience et son intelligence du geste artistique.

a. Ce que révèle la deuxième partie du couplet

La partie **aa'** est toujours plus courte que la partie **bb'**, plus développée grâce à la présence du refrain. Il semble que **aa'** serve à introduire **bb'**. En effet, du point de vue du texte c'est dans **bb'** que l'action avance et que la chute finale est révélée. Si l'on isole les paroles sur les deuxièmes parties sans le refrain, on obtient le tableau suivant :

PB	RB	FT	HD	AC
Amb lo sac sus son ase	Emb son sac e son ase	Son sac son ase	Bòta davant son ase	Sitada sus son ase
Estaca aqui ton ase	Estacha aqui vòste ase	Estacha aqui ton ase	estaca aqui ton ase	Atacha aqui ton ase
Darrièr la farinièira	Lo lop manjava l'ase	Le lop manjava l'ase	Lo lop i mangèt l'ase	Lo lop n'a minjat l'ase
Que lo lop me manja l'ase	De que dira mon paire	Vai t'en 'chatar un aute ase	Lo lop me manja l'ase	Vai t'en 'chatar n'autre ase
Ne'n cromparàs un aute ase	Anatz vos-en achatar un aute ase	Aquo n'es pas nòste ase	Quò's per crompar un aute ase	Aici quo es pas nòstre ase
E una aurelha negra	Aquo n'es pas nòste ase	La bufeleta negra	Quò's per crompar un aute ase	La reja del cuòu negra
Astau a fach lo nòstre ase	E la befeta negra	Aitau n'a fait nòste ase	Aqui quò's pas nòste ase	Eitau n'ai fach nòstre ase
	Atau ne'n faich nòste ase		E la bufeta negra	
			Aitau z'o fai nòste ase	

En gros, l'ordre des épisodes est respecté, mais ils ne se passent pas tous au même moment ; certaines versions en rajoutent (HD), d'autres en enlèvent (PB, AC). Un fait est frappant : les mêmes détails reviennent dans toutes les versions, d'autres au contraire changent. Par exemple le mot « negra » qualifie unanimement l'âne, mais pas le même endroit du corps, même si pour la majorité il s'agit du museau. Cela veut dire que la place de ce mot est moins propice à la variation, contrairement aux mots qui précèdent. Il s'agit d'un endroit pivot du texte et de la mélodie, un os porteur du squelette de la chanson. D'ailleurs, on y rencontre le plus souvent le mot « ase », l'âne. Cet animal est donc fortement mis en exergue, comme pour cacher le véritable propos de la chanson. Hélène Deflisque en joue et crée un effet de suspense en répétant deux fois de suite le même vers sur deux couplets conjoints, retardant ainsi la chute.

Du point de vue de la musique, ce vers-repère qui débute **b**, celui que Raymond Bonhomme met en valeur entre deux relances sans respirations, présente le plus d'ornements, les notes les plus aigues ainsi que divers effets de style (appuis, tenues) :

Raymond Bonhomme : 

Firmin Tyssandier : 

Abel Courbet : 

Pierre Boyer :

Hélène Deflisque : 

Le mot  « ase » qui clôt le vers est systématiquement ornementé ou allongé, donc ciblé et mis en valeur. Il semble que ce soit le moment de la chanson où le chanteur laisse libre cours à son imagination et à sa sensibilité, tout en respectant cette contrainte du personnage de l'âne qui vole le premier plan aux amoureux coupables. Ce qui change, c'est le sens donné à cette contrainte.

b. L'intention et l'interprétation : les limites de l'analyse

Le refrain donne à la chanson un caractère comique et joyeux. Chaque interprète a sa façon de traiter cet aspect.

Hélène Deflisque, jouant avec le suspense, semble prendre un malin plaisir à dérouler la deuxième partie. Elle y fait preuve de virtuosité⁵⁷ et suspend notamment la cadence par une attaque tenue et vibrée au sixième couplet. Le refrain est frais et léger, on imagine facilement le petit âne trotter aux côtés de Marion.

Firmin Tyssandier, dont le rire est communicatif, interprète plutôt sa chanson comme s'il s'agissait d'un chant grivois. D'ailleurs le collecteur (en

⁵⁷ Cf. annexe 35. La variété des ornements est étonnante et montre tout son talent.

l'occurrence José Dubreuil) ne s'y trompe pas. L'histoire mignonne de la version d'Hélène Deflisque devient ici véritablement licencieuse, alors que dans les deux cas on raconte exactement la même chose. Le ton choisi par le chanteur apporte toute la nuance nécessaire. Les relevés d'ordre technique ne permettent plus ici de rendre la voix du chanteur. Ce sont plutôt les éclats de rire de l'interprète⁵⁸ qui semblent faire état de son intention et de son rapport à ce que raconte la chanson. Cela a-t-il un lien avec son éducation ? son état d'esprit ? On y reviendra. Dans tous les cas, la chanson présente alors une ambiguïté : le rire est un non-dit ; ce que raconte le chanteur, sans le dire, prend le pas sur les propos de la chanson. Le rire pose une question : mais qu'est-ce qu'il raconte ?

Abel Courbet chante de manière beaucoup plus impassible que les deux chanteurs précédents. Le rythme de la valse apporte la légèreté à la chanson. Cependant, le refrain semble « trahir » le chanteur limousin ; les ornements répétés sur le démarrage de la ritournelle suggèrent l'implication de l'interprète à ce moment là ; les ornements sont en effet inexistant dans le reste de la chanson, mis à part, bien sûr, quand il s'agit du mot « ase ». Cette ritournelle ne permet pas de prendre la chanson tout à fait au sérieux, l'auditeur devine, lorsqu'il entend « e pon, e pon, e pon, patapon » ornementé, le sourire du chanteur.

Raymond Bonhomme se démarque de cette tendance comique : sa ritournelle est minimaliste et ne présente aucun caractère comique. Son « lareli » semble plutôt empreint de gravité, ce qui déborde sur le reste de la chanson. Cette histoire n'est plus drôle, il s'agit d'un drame, d'une chose importante qui ne peut pas être traitée de manière légère. De la même manière, Pierre Boyer en prenant le temps de poser sa chanson dans l'espace en le remplissant de sa voix, ne semble pas porter attention à la légèreté du propos de l'histoire, et la chante comme n'importe quelle autre chanson, avec le même sérieux.

La façon de chanter semble prendre le dessus sur le répertoire. Les interprètes des chansons trouvent le moyen d'échapper à l'analyse. Si on la ressent, il est difficile de relever de manière objective avec des outils précis l'intention du chanteur ou de la chanteuse. On ne peut pas précisément saisir la construction, l'élaboration et la réflexion qui ont été nécessaires à la maîtrise de la chanson. Cette dernière nous est transmise de manière directe par le chanteur, sans intermédiaire, au même titre qu'une parole spontanée. Tout se passe comme si l'interprète inventait sa chanson juste en la chantant, tout en étant déjà chargée de sa culture et de son émotion. La chanson est spontanée, mais l'interprétation ne l'est pas, elle ne part pas de rien.

⁵⁸ Les éclats de rire sont indiqués dans le texte ; il est indiqué également les interventions parlées dans chacune des versions des trois chansons. (cf. les annexes se rapportant aux textes)



Virginie Granouillet

B. L'INTERPRÈTE CRÉATEUR DE LA CHANSON ; QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NOTION DE STYLE DANS L'INTERPRÉTATION

C'est donc le chanteur, tel qu'il est sur le moment avec son histoire, sa culture et avec ce qu'il ressent qui va s'exprimer lors de l'exécution de la chanson. Tout cela se transmet directement dans la manière de chanter, simultanément et sans intermédiaire. Autrement dit, la chanson porte avec elle la vie de celui qui la chante. L'interaction entre ressenti personnel et apport culturel semble particulièrement forte. Il semblerait que les éléments de style (apports culturels) soient un vecteur de ce que souhaite exprimer et transmettre le chanteur en ce qui concerne son ressenti. Ce n'est donc pas étonnant s'il est courant de dire que le chant traditionnel fait société. Voyons dans quelle mesure l'interprétation témoigne d'une part d'une dimension fortement sociale et collective et comment, d'autre part l'interprète s'affranchit de tout cela (tout en le portant) et fait entendre sa voix propre, comme si c'était celle de tous.

1. De l'universel à l'individu : la dimension collective du chant ou les passeurs de sons

Pourquoi avoir choisi d'aller de la dimension collective à la dimension individuelle, alors que l'interprétation d'une chanson permet de rendre collectivement perceptible l'expression d'une individualité ? A mon avis, ce ne sont pas les repères communs qui rendent la perception plus facile, mais au contraire la personnalisation, la particularisation de la chanson par son interprète. Avant d'aller plus loin et d'expliquer cela, il convient d'abord de regarder en détail ce que nous apprend le traitement des repères communs.

Le mot « ase » de *La Marion*, les appuis court-long-court de *Brave capitaine*, les mouvements mélodiques et les notes d'appui sur *Le vingt-cinq du mois d'avril* sont autant de repères entendus et connus de tous. Il semble que ce soit à partir d'eux que l'ensemble du groupe peut apprécier l'interprétation particulière du chanteur. Autrement dit, pour assurer une dimension collective l'interprétation du chant doit répondre à des codes.

« Tous les observateurs, tous les témoignages et tous les enregistrements de terrain s'accordent sur l'importance de la « manière de chanter » dans les musiques populaires de tradition orale [...]. Pour qui vit toute sa journée en plein air, [...] il n'est pas pensable de chanter pianissimo, ni de jouer sur des nuances [...], il faut affirmer sa présence d'une voix claire et puissante. Mis à part quelques rares cas [...] le chant traditionnel est interprété [...] à pleine voix, presque à tue-tête. [...] L'expression collective de la joie, tout autant que

le recueillement devant un texte narratif sur un thème grave [...] passent par une interprétation franche. »⁵⁹

Il semble que le premier de ces codes soit d'assumer et d'assurer la chanson. Il est vrai que dans les cinq versions de *La Marion*, les voix sont toutes très affirmées, chacune à sa manière. Hélène Deflisque parvient même à faire saturer le microphone qui l'enregistre lorsqu'elle exécute le coup de glotte à deux reprises sur le mot « lop ». Ainsi les placements de voix, les manières de chanter propres à un territoire sont autant d'autres repères entendus. Le chant à pleine voix, « de plein vent » comme le nomme poétiquement Canteloube, typique du territoire qui nous intéresse se fait entendre très largement dans les versions des différentes chansons de notre corpus. Les interprètes jouent alors le rôle de passeurs des sons de la communauté. Mais il ne faut pas négliger que la communauté est composée d'individus et que ce sont les individus – en tant qu'individualités – qui reçoivent la chanson. Il faut alors que cette chanson entre en sympathie avec ceux qui l'écoutent, que le chanteur la fasse sonner à l'intérieur de chaque individu.

Pierre Boyer prend soin d'ailleurs de faire sonner les harmoniques aigues de sa voix, de manière à ce qu'elle porte le plus possible⁶⁰. La longueur de ses respirations lui permet en quelque sorte de remettre en route la machine vocale et de ne pas faiblir, jusqu'à la dernière note, tenue, et sur la quinte au-dessus de surcroît, il chante cette note avec beaucoup de plaisir. Cet homme exécute d'ailleurs toutes ses chansons de cette même manière⁶¹. Les autres interprètes, sans pour autant prendre le même placement de voix, ne démentent pas cette manière de chanter. Jeanne Murat remplit l'espace du lyrisme de son chant : la souplesse de la mesure libre lui permet, sans que la voix soit puissante, d'arriver à un résultat aussi convainquant que P. Boyer. Cette manière de porter la voix devient un élément de style prégnant du territoire, en même temps que l'affirmation de sa personnalité et de son originalité.

Raymond Bonhomme, qui se situe dans un pays avec une forte tradition de violon et de musique à danser au chant, utilise très naturellement sur son refrain des onomatopées y faisant référence. Son « lareli » correspond aux sons et aux syllabes utilisées dans le chant à danser au tralala, comme partout d'ailleurs.

Mais le territoire et le répertoire n'expliquent pas tout et il est impossible de fixer les choses. Bien qu'à une grande distance l'une de l'autre, Jeanne Murat et Virginie Granouillet ont un répertoire assez proche en ce qui concerne les complaintes. Comment le répertoire a-t-il autant voyagé ? C'est que le monde traditionnel n'est pas reclus sur lui-même, et les grandes migrations ont nécessairement laissé des traces dans les cultures locales car les échanges étaient nombreux⁶². Des individus originaux et perçus dans leur communauté comme des chanteurs reconnus ont pu marquer les esprits, ont pu transmettre leur art en laissant des traces fortes dans les mémoires. Aussi, ce que l'on appelle éléments de style et repères communs ne sont peut-être que des apports individuels, ajoutés les

⁵⁹ Yves Defrance, *L'archipel des musiques bretonnes*, cité de la Musique / Actes Sud, 2000, p. 81.

⁶⁰ Cela est dû au fait qu'il soit enregistré en plein air. A l'intérieur d'une petite pièce, le chanteur aurait adapté sa voix. L'espace doit aussi entrer en sympathie, et la voix se comporte différemment suivant la résonance du lieu où elle est émise.

⁶¹ Cf. cassette « musique du canton de Vic-sur-Cère », AMTA

⁶² Jeanne Murat était fille d'un scieur de long ; ces derniers se louaient et partaient parfois à l'autre bout de la France pour travailler. Il est certain que ceux qui aimaient chanter ne sont pas revenus avec le sac à chansons vide...

uns aux autres, et qui constituent, au fil du temps, le son de la communauté. Ce son s'enrichit constamment d'apports divers (extérieurs ou non) amenés par les individus. Et c'est l'émulation créée par la force et la puissance de ces individus qui assure la dimension collective.

En effet, il ne faut pas oublier que sur le territoire de la Haute Auvergne, comme dans tout le Massif Central d'ailleurs, le chant est presque exclusivement une affaire de solistes. Il faut s'intéresser à celui qui chante avec ses particularismes et ses contradictions et voir comment il parvient à faire de sa voix propre, celle de la communauté. En d'autres termes, comment le chanteur, en exprimant ce qu'il est à travers sa culture, parvient à rendre son chant universel et accessible, que l'on soit de sa culture ou non.

2. De l'individu à l'intemporel : Appropriation et esthétique de l'espace donné à la voix ou le chanteur esthète

Tout passe par le prisme de l'individu en matière de chanson. Le chanteur transmet son intériorité avec la puissance nécessaire pour toucher les individus qui écoutent. D'où l'importance de l'espace de liberté, dont nous avons parlé, à l'intérieur de la chanson même et surtout autour. L'appropriation de la chanson passe une expression lyrique qui la rend accessible, mais aussi par les gestes du chanteur, par ses commentaires et tout ce qui peut accompagner l'exécution de la chanson. Le geste est là pour rendre la chanson vivante, ou il n'est pas là pour ne pas interférer avec son déroulement. Ce serait l'objet d'un autre travail que de parler des formes d'accompagnement du chant et des attitudes physiques du chanteur en train de chanter. Contentons-nous ici de ce qu'on entend dans notre corpus.

En effet, plusieurs versions de nos chansons font état d'autres expressions vocales que le chant. Les interjections, les cris, le parlé, le rire sont partie prenante de l'interprétation, au même titre que le son de la voix chantée. Firmin Tyssandier, qui rit certainement de bon cœur, sans chercher à le faire, intègre pourtant son rire dans la chanson. Au couplet 5, il ne chante pas la phrase que le rire a empêché, tout se passe comme si ce dernier la remplaçait :

E que dira mon paire quand me vera venir
(rises)
Aquo n'es pas nôste ase
Pan pan de rataplan

Cela crée un effet de suspense : en entendant l'interprète rire autant, on se demande vraiment quelle sera la chute qui à l'air aussi drôle. Cette dimension humaine, conviviale de la chanson apparaît comme un élément constitutif de l'interprétation. Hélène Deflisque rajoute des mots aux vers, ce sont des appels, comme si elle cherchait à héler une personne de l'auditoire. Cette incursion du quotidien de la voix, au milieu des sons chantés, actualise très sérieusement l'histoire que la chanteuse raconte, on y est, comme si on le vivait, ainsi au couplet 4 :

Quand lo molinier la vei venir
De reire se'n pot pas tenir
E Mari ! estaca aqui ton ase

Le même phénomène se reproduit au septième couplet : le cri revient comme pour ne pas faire oublier qu'on doit être impliqué dans l'histoire. Marie Tulon, qui

éprouve tant de difficultés à chanter parvient tout de même à capter l'auditoire. Elle va à l'essentiel, on l'a vu, mais rajoute cependant des commentaires brefs et incisifs, comme pour nous inciter à écouter sa confidence :

Alors ! Maréchal de France
ta fille demande

puis, plus loin, anticipant le dénouement :

A la première ville
son galant l'habille
Tout en satin blanc
ils se sont mariés !

enfin, pour conclure : **et c'est fini !** Ces interventions donnent de l'importance à la chanson, il faut qu'elle se fasse entendre. Et pour cause ! Ces mots, ces rires, ces cris ont des liens avec le vécu de l'interprète face au texte qu'il chante. L'interprétation ne concerne pas tant la chanson elle-même que l'histoire que le chanteur se raconte. Les mots du texte (bien souvent des clichés comme « la main blanche ») déclenchent une autre histoire dont les images se superposent dans l'esprit du chanteur. Et c'est cette autre histoire qu'il transmet à ses auditeurs. Lesquels, en très fins connaisseurs inconscients de la voix humaine et de ses inflexions, en saisissent toutes les nuances. Autrement dit, plus le chanteur est bon, c'est-à-dire maîtrise les codes, les éléments de styles, les repères, plus il peut exprimer finement l'histoire qui se déroule dans sa tête, et ainsi mieux la transmettre et faire entrer cette histoire particulière en résonance avec les autres histoires particulières que se racontent individuellement les auditeurs. Plus la résonance est grande, plus le chanteur donne un caractère universel à sa chanson, plus il a sa place dans la communauté. Transmettre sa chanson dans une société où l'oralité domine, c'est avant tout s'inscrire dans la mémoire collective, c'est-à-dire dans les mémoires. Mais l'inscription de la chanson doit être fulgurante et suffisamment puissante pour ne pas être oubliée.

En effet, avant d'être chantée la chanson n'existe pas, sinon dans la mémoire du chanteur ; après avoir été chantée la chanson n'existe plus, sinon dans la mémoire de l'auditeur ; mais dans celle du chanteur, c'est déjà une autre chanson ; et ainsi de suite, à chaque fois. Ainsi peut se définir la transmission d'une chanson, c'est-à-dire sa tradition. L'instant d'une chanson est extrêmement fragile, tant de choses à transmettre en un temps si court ; aussi le chanteur n'a-t-il pas le droit à l'erreur, il y a trop d'enjeu. Nous avons déjà parlé de cette prise de risque qu'est de faire vivre le squelette d'une chanson. Il s'agit ici, pour le chanteur de créer son espace vocal, d'assumer sa chanson de manière à ce qu'elle soit solide et qu'elle marque l'auditeur une fois pour toutes, afin de ne pas être oubliée, car elle ne s'écrit pas, elle se chante c'est tout.



Tous les interprètes dont il a été question ne sont pas égaux en ce qui concerne les capacités vocales. Marie Tulon n'a pas (ou n'a plus) tous les moyens qu'a Hélène Deflisque. Si on se réfère aux qualités des voix⁶³, on s'aperçoit qu'aucun style ne fait pour ainsi dire « école », chacun a sa voix propre et sait l'utiliser selon ses capacités. Chaque chanteur semble avoir un son à lui, avec ses propres moyens. Voici en page suivante, un tableau faisant état des dispositions vocales de chacun, les respirations y ont été ajoutées, celles-ci étant indissociables de l'émission vocale. Le tableau montre qu'elles ne sont jamais placées au hasard et servent toujours la dynamique choisie.

⁶³ cf. les annexes « fiche technique » n° 5, 8, 11, 15, 18, 21, 24, 28, 31, 34, 37 et 40

	MJB	JM	VG	GT	MT	PB	RB	FT	HD	AC
respirations	<p>25 du mois d'avril : présentes à chaque fin de phrase musicale ; alternance plus ou moins régulière de respirations longues et courtes ; premier couplet : toutes les respirations sont courtes.</p>	<p>25 du mois d'avril : systématiques à chaque fin de vers ; courtes et dynamiques, servent de relances rythmiques. chanson se déroule sans coupure</p> <p>Brave Capitaine : suivent structure ; ne respire pas entre les couplets où l'action bat son plein ; sont fonctionnelles au phrasé ; accentuent la dynamique</p>	<p>25 du mois d'avril : placées ou le besoin se fait sentir. irrégularité empêche la monotonie et permet aux relances de ne pas être placées aux mêmes endroits. fin de couplets : longues et systématiques.</p> <p>Brave Capitaine : Respirations : structure mais certaines en milieu de vers ; sinon respiration longue à la fin du couplet.</p>	<p>Brave Capitaine : suivent toujours la structure du texte : une prise d'air courte entre les deux a ; une plus longue à la fin du couplet.</p>	<p>Brave Capitaine : un peu chaotiques, la chanteuse assez âgée semble toujours en manque d'air.</p>	<p>La Marion : sont longues tout le temps. Le chanteur prend le temps de respirer entre chaque phrase musicale</p>	<p>La Marion : grande importance dynamique ; les respirations se déplacent et sont décalées par rapport à la structure ; mais gardent l'effet d'enchaînement et de relance</p>	<p>La Marion : marquent la structure ; Les respirations longues terminent les couplets</p>	<p>La Marion : dynamique du morceau ; longues sont plutôt réservées à la fin du couplet ; marquent bien la structure</p>	<p>La Marion : ne sont pas régulières ; cependant toujours entre le a et le b ; longues systématiques à la fin</p>
voix	<p>25 du mois d'avril : <i>timbre</i> : très lisse, clair et blanc, très homogène. <i>vibrato</i> : inexistant, sinon très léger sur quelques notes tenues <i>registre</i> : exclusivement en voix de tête. <i>harmoniques</i> : peu d'harmoniques ; chant intimiste</p>	<p>25 du mois d'avril : <i>timbre</i> : timbre vieilli mais soigné et homogène. <i>vibrato</i> : assez serré et chevrotant, mais très peu d'amplitude. <i>registre</i> : registre de tête principalement mais alterné avec registre de poitrine ; le timbre reste cependant homogène.</p> <p>Brave Capitaine : <i>timbre</i> : très homogène dans tout le registre, malgré l'âge. <i>vibrato</i> : pas présent, la voix est lisse et bien portée. <i>registre</i> : navigue entre le registre de tête et celui de poitrine.</p>	<p>25 du mois d'avril : <i>timbre</i> : La voix est très timbrée, malgré l'âge. timbre rude assoupli par le vibrato. <i>vibrato</i> : relativement lent, très soigné en fin de phrase. <i>registre</i> : voix de poitrine assez serrée dans la gorge.</p> <p>Brave Capitaine : <i>timbre</i> : voix très timbrée un peu rude <i>vibrato</i> : il est très présent sur les notes tenues, ample et soigné <i>registre</i> : registre grave ce qui fait que la voix est moins serrée dans la gorge.</p>	<p>Brave Capitaine : <i>timbre</i> : timbre sonore et clair, assez lisse, avec un très léger filet d'air. <i>vibrato</i> : léger sur une note tenue sinon absent <i>registre</i> : médium, voire médium grave, souple et à l'aise.</p>	<p>Brave Capitaine : voix difficile à apprécier, celle-ci étant très vieillie.</p>	<p>La Marion : <i>timbre</i> sonore et ample ; les voyelles sont très timbrées ; à pleine voix. <i>vibrato</i> : pas de vibrato. <i>registre</i> : voix de poitrine, médium-aigu. <i>harmoniques</i> : beaucoup d'harmoniques aigues, caractéristiques du chant de plein air, afin de porter loin.</p>	<p>La Marion : <i>timbre</i> : le timbre est riche avec beaucoup de grain. <i>vibrato</i> : vibrato très prononcé, très lent et très ample. <i>registre</i> : l'interprète chante dans son registre médium. <i>harmoniques</i> : la clarté de la voix nous suggère qu'elle est enrichie en harmoniques aigues. Ce qui lui donne de la puissance et de la portée.</p>	<p>La Marion : <i>timbre</i> : le timbre semble proche de la voix parlée ; le chanteur ne recherche pas de son ou d'effet particulier. <i>vibrato</i> : absence de vibrato. <i>registre</i> : FT chante dans le médium de sa voix, certainement là où il se sent à l'aise.</p>	<p>La Marion : <i>timbre</i> : timbre très sonore et très clair. <i>vibrato</i> : vibrato présent et très soigné, en particulier sur les notes tenues. <i>registre</i> : registre médium <i>harmoniques</i> : présence d'harmoniques aigues et de mordant.</p>	<p>La Marion : <i>timbre</i> : timbre riche et épais <i>vibrato</i> : pas de vibrato <i>registre</i> : AC chante dans le registre grave ; la chanson est enregistrée en deux fois et la fin de la chanson est encore plus grave que le début.</p>

Autrement dit, les chanteurs cultivent pour ainsi dire une esthétique de la respiration. Il en va de même pour ce qui est des voix. Le choix du son va de paire avec la dynamique du morceau. La voix lisse de Marie-Jeanne Besseyrot paraît presque jeune, tellement la chanteuse en recherche l'essence et la sobriété, comme pour atteindre un objet immatériel dans son chant. Justement les respirations, tantôt courtes, tantôt longues vont tout à fait dans ce sens, nous l'avons vu. Ce qui semblait en contradiction avec l'histoire qui est racontée, une histoire de guerre et de mort, produit l'effet inverse : plus l'interprétation est sobre et détachée, plus la mélodie et les textes sont puissants. La chanteuse du Cantal rejoint en cela une autre chanteuse venant du Berry : Andrée Duffault, et vraisemblablement d'autres chanteuses d'autres endroits. Cette attention portée à la justesse de l'attitude du chanteur face à sa chanson pour la faire sonner, la conscience qu'il a de son art dépasse les limites géographiques et culturelles. L'intimité de la chanson et de son chanteur – ou pour dire autrement la correspondance entre la chanson et ce qu'est le chanteur – semble un état de fait opérant de la chanson traditionnelle en général. Ainsi l'écrit Yves Defrance (*op. cit.* p.71) : « Dans la société traditionnelle, on chante ce que l'on vit. On vit aussi ce que l'on chante ». Mais ce dernier ne parle pas de ce qui mène la personne à devenir chanteur, à savoir le plaisir de la vibration en soi, de son propre corps. Les choix esthétiques qui vont être transmis et qui vont constituer l'interprétation se développent aussi – et peut-être surtout – à partir du plaisir personnel.

CONCLUSION

L'interprétation peut donc mieux se comprendre en comparant et analysant des relevés précis. Mais, si les critères choisis permettent d'éclairer partiellement de quoi elle est constituée, ils restent cependant arbitraires et ne témoignent pas d'une étude exhaustive. Toutefois, ils ont aidé à mettre en valeur les éléments constitutifs suivants.

D'abord, la chanson est avant tout une matière inanimée dont l'interprète s'empare pour lui donner vie. Ce que l'on nomme ainsi n'est pas « la chanson idéale » mais une trame textuelle et mélodique, dont les repères semblent partagés par tous. Ils constituent en quelque sorte une ossature variable et appréhendable. Aussi ces repères ne sont pas fixes, ils sont un squelette mou que le chanteur peut modeler à sa guise. Mais cet archétype, qui est un présupposé, est peut-être l'arbre qui cache la forêt. En effet, quand un chanteur s'empare d'une chanson, cette dernière a déjà sa propre histoire, elle a déjà traversé les mémoires, elle a déjà vécu et porte en elle toute la maturité que ses précédents chanteurs lui ont donnée. Ainsi, ce qui semble préexister à l'interprétation est un dessin mélodique des phrases (ascendant, descendant, suspensif, conclusif) ainsi qu'une idée des appuis rythmiques, articulés avec ce dessin mélodique. Ce que l'on a nommé « repères », « squelette », « ossature », « archétype » n'est autre que la mémoire inscrite dans le texte, la structure et la musique de la chanson. A partir de ces repères, l'interprète fait intervenir sa culture d'une part, et sa sensibilité de l'autre, ainsi que son savoir et sa maturité ; il s'insère dans un ensemble social avec ses codes, mais laisse libre cours à ses intentions et ses choix quant au sens qu'il veut donner à sa chanson. L'équilibre est toujours juste entre l'apport personnel du chanteur, l'apport collectif de la communauté à laquelle il se rattache et ce qui appartient à la chanson, car l'espace de liberté laissé à la fantaisie du chanteur est grand. En effet, le chanteur « conjugue » sa chanson : il prend dans le temps présent un objet du passé (la chanson qui a déjà vécu) et le renvoie dans le futur (en marquant les mémoires).

L'intervention de commentaires, de cris de rires, donnent à la chanson et à l'interprétation un caractère résolument humain ; ils traduisent l'engagement du chanteur, comme un trop plein qui doit sortir. La chanson, et tout ce qu'elle porte, est fragile. La transmission se fait dans l'instant de la chanson. Pour utiliser une expression d'André Ricros, « c'est un fusil à un coup » ; le chanteur doit affirmer sa voix et sa chanson, l'interprétation doit être là du début à la fin. Aussi, ne faut-il pas se tromper, l'important est ce que le chanteur *raconte* à travers un texte et une mélodie et à travers le prisme de sa personnalité.

L'interprétation devient ainsi le reflet du sens que le chanteur donne à la chanson, à l'histoire portée par le texte, cette dernière n'étant peut-être que le prétexte. Nous avons trois siècles de monodies derrière nous. Trois siècles que ces chansons sont portées, reprises et réinjectées dans les mémoires. Trois siècles pendant lesquels les voix et les oreilles ont entretenu et fait évoluer leur rapport au son. Interpréter le chant traditionnel c'est se dire, se raconter ; c'est raconter trois siècles de vie dans une seule chanson. Et si chanter signifiait simplement : vivre ?

ANNEXES

Ces annexes présentent en détail les différents relevés sur lesquels sont fondées nos analyses. Elles contiennent plusieurs types de documents :

- **Liste des abréviations** : il s'agit d'abréviations personnelles destinées à clarifier et faciliter la lecture des textes et des partitions.
- **Textes synoptiques** : il s'agit d'une vue commune des différents textes d'une même chanson. Cela permet de mettre en valeur le traitement de l'histoire racontée dans la chanson. Une lacune (ou un phonème incompréhensible) est notée [...] . Lorsqu'un couplet, présent dans un autre version, est absent dans la version qu'on lit, nous signalons l'absence par le signe : (précisons qu'il ne s'agit pas d'une lacune).
- **Texte et ornements** : le tableau synoptique des textes d'une même chanson est suivi de chacune de ces versions enrichie des ornements propres à l'interprète concerné.
- **Partition complète** : chaque texte ornementé est suivi de la partition complète faisant état de chaque couplet.
- **Fiche technique** : la fiche technique fait état de commentaires précis sur les éléments constitutifs de l'interprétation définis en première partie pour chaque chanson. Elle rassemble les éléments relevés sur le texte et la partition et sert de base à l'étude comparée des différentes versions. J'ai tenu à faire figurer chaque fiche technique des chansons afin que ce qui ne pouvait pas tenir dans le corps du texte par souci de clarté soit présent en annexe.

La numérotation des annexes a été choisie telle que chacune puisse s'utiliser de manière indépendante des autres ; pour simplifier leur consultation et ne pas séparer les relevés sur une même chanson, l'ordre précis de ces annexes a été choisi volontairement.

Annexe 1

Légende des abréviations utilisées pour noter les ornements et les respirations.

Λ : ornement « par-dessus » (*ex* : ré mi ré)

• : note ou syllabe piquée

┘ : note ciblée mais précédée d'une autre plus basse sur une même syllabe (*ex* : sol do *au lieu de* do)

┘ : anticipation de la note suivante sur une même syllabe (*ex* : ré do, do *au lieu de* ré do)

c.g. : coup de glotte

↑ : glissando ascendant (ou attaque glissée en début de phrase)

↓ : glissando descendant

parlé : interjection ou tout phénomène vocal faisant intervenir la voix parlée

ral. : ralentissement

vib : vibrato

// : respiration longue

/ : respiration courte

| : arrêt net, coupure volontaire du son en vue d'une relance ou pour reprendre la respiration

BIBLIOGRAPHIE-DISCOGRAPHIE

Ouvrages

- Larousse de Poche*, Presses Pocket, 1993
- La lettre d'information du CMTRA*, n°69, Avril, mai, juin 2008
- Jean-Marc Delaunay, *Cahier de chansons du Pays de Tulle – Léon Peyrat*, CRMT, 2003
- Olivier Durif, *Musique des monts d'Auvergne et du Limousin*, coll. « Musique du monde », Cité de la Musique / Acte Sud, 1998
- Didier Perre, *La chanson occitane en Velay*, Modal, AMTA, 2003
- Yves Defrance, *L'archipel des musiques bretonnes*, cité de la Musique / Actes Sud, 2000
- P.Coirault *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, t. I, II et III
- Chansons d'Auvergne – cançons de la vida*, A. Bruel, J.C. Rocher et D. Huguet, coll. « lo biais », éd. L'Ostal de Libre, 1996
- Claude Rocher *En écoutant la Baracande*, FDFR de l'Allier et AMTA, 1994
- De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, Modal, 2001
- J.Canteloube, *Anthologie des chants populaires français*, tome II, Paris, Durand, 1951

Documents sonores

- Marie-Jeanne Besseyrot, *Fabienne*, AMTA, 71320, 1998 (CD)
- Musique du canton de Murat*, AMTA, 71020 (K7)
- Atlas Sonore, Billom*, AMTA, 71140 (K7)
- Musique du Canton de Noirétable*, ADDIM (42) (K7)
- Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne*, Le Chant du Monde, LDX 74635, 1977 (33 tours)
- Musique du canton de Vic sur Cère*, AMTA, 71080, 1988 (K7)
- Musique du canton de Murat*, AMTA, 71020 (K7)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	2
I. ENJEUX, MÉTHODE ET PAYSAGES.....	4
A. MÉTHODE DE RELEVÉS ET D'ANALYSES.....	4
1. Corpus – choix des morceaux et des interprètes.....	4
a. Types de documents et type de chansons.....	4
b. Présentation des chansons.....	5
c. Choix particuliers et représentatifs des interprètes.....	6
2. Notations textuelles et musicales des éléments de l'interprétation.....	7
a. Distinction des différents éléments définis comme critères.....	8
b. La notation du texte.....	9
c. La notation de la musique.....	9
B. UNE AIRE CULTURELLE AUX FRONTIÈRES AMBIGUËS.....	11
1. Paysage, pays et chant : une géographie complexe.....	11
a. Haute-Auvergne et Basse-Auvergne.....	11
b. Dialectes et langues.....	12
2. Le chant en Haute Auvergne, généralités.....	13
a. Situation générale du chant.....	13
b. Situation des chanteurs et chanteuses dans cet espace.....	15
II. ANALYSES ET COMPARAISONS DE DEUX COMPLAINTES.....	16
A. LE VINGT-CINQ DU MOIS D'AVRIL.....	16
1. La chanson et l'interprète : comment cela se passe.....	16
a. Trame de l'histoire, formes et structures de la chanson.....	16
b. Respirations et timbres de voix : présence de l'interprète.....	18
2. La chanson et sa musique.....	19
a. Mode, motifs et mouvements mélodiques.....	19
b. Le propos et la musique.....	20
A. BRAVE CAPITAINE.....	20
1. Les différentes strates de la chanson.....	21
a. Comparaison du traitement de l'histoire : l'archétype.....	21
b. Mesure de l'espace de liberté de l'interprète : détails des structures internes du texte et de la mélodie.....	22
1. La fragilité de l'instant, la chanson unique.....	24
a. Ce que cachent les variations mélodiques : repères communs et articulations communes.....	24
b. Les deux complaintes : comparaison des deux interprètes.....	25
III. ANALYSE DE L'INTERPRÉTATION ET AUTRES REPERTOIRES – MISE EN VALEUR DU RÔLE DE L'INTERPRÈTE.....	28
A. LA MARION ET L'ÂNE AU MOULIN.....	28
1. Vue panoramique de la chanson et gros plan sur le refrain.....	28
a. Vue d'ensemble des cinq versions de la chanson.....	28
b. Importance de la ritournelle.....	30
2. La musique et l'intention : la relation du chanteur à sa chanson.....	31
a. Ce que révèle la deuxième partie du couplet.....	31
b. L'intention et l'interprétation : les limites de l'analyse.....	32

B. L'INTERPRÈTE CRÉATEUR DE LA CHANSON ; QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NOTION DE STYLE DANS L'INTERPRÉTATION ...	34
1. De l'universel à l'individu : la dimension collective du chant ou les passeurs de sons.....	34
2. De l'individu à l'intemporel : Appropriation et esthétique de l'espace donné à la voix ou le chanteur esthète	36
CONCLUSION.....	41
ANNEXES	42
BIBLIOGRAPHIE-DISCOGRAPHIE.....	84
TABLE DES MATIÈRES.....	85

CD d'accompagnement :

- 1 – Le 25 du mois d'avril – *M-J. Besseyrot*
- 2 – Le 26 du mois d'Avril – *J. Murat*
- 3 – Le 25 du mois d'avril – *V. Granouillet*
- 4 – Jeune Capitaine – *V. Granouillet*
- 5 – Brave Capitaine – *J. Murat*
- 6 – Un jeune soldat – *G. Tarit*
- 7 – Jeune capitaine – *M. Tulon*
- 8 – la Marion e l'ase – *P. Boyer*
- 9 – la Marion e l'ase – *R. Bonhomme*
- 10 – la Marion e l'ase – *F. Tyssandier*
- 11 – la Marion e l'ase – *H. Deflisque*
- 12 – la Marion e l'ase – *A. Courbet*